

# Más allá de la forma: la huella del materialismo de Georges Bataille en el arte contemporáneo

Valeria Biondi

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el  
grado de Doctor en

Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Dr. D. José Luis de la Nuez Santana

Mayo 2020

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



*A mio padre, mio angelo.*

*Alla mia famiglia, per l'amore incondizionato.*

## AGRADECIMIENTOS

Empecé esta investigación dejándolo todo: mi familia, mi país de origen, mi trabajo. Por estas razones consideré mi doctorado un trabajo y nunca un estudio, confiriéndole la importancia que todo tipo de investigación debería de tener.

Esta tesis representa para mí un importante cambio tanto intelectual como personal; a través de esta peculiar aventura pude reconocer conscientemente cómo quiero invertir el tiempo de mi vida, a qué le quiero dedicar aquella tarea que todo el mundo llama “trabajo” y que yo quisiera definir únicamente como “desafío intelectual”. Buscar, investigar, dudar, esperar a que las ideas se definan en la mente y encuentren un justo lugar en una página antes vacía.

El camino fue arduo y hubo algún que otro obstáculo, pero nunca pensé rendirme antes las dificultades que se me presentaron y esto porque el proyecto fue algo en el que me he sentido siempre identificada, fue algo que merecía ser llevado a cabo de la mejor manera y con respeto pleno del precioso tiempo invertido en ello.

Todo cambia, la vida evoluciona y hay que ser parte de esta evolución y nunca una presencia pasiva, nunca un actor sin ningún rol definido.

Gracias. Gracias a mi madre, porque su fuerza es un ejemplo; gracias a mis hermanos por el amor siempre vivo, aunque la lejanía. Gracias a Rossella por dar el valor correcto a aquel importante sentimiento que se llama “amistad”. Gracias a quien no vio en mi cambio de vida tan radical una locura momentánea, sino el simple respecto de lo que es mi propia naturaleza. Gracias a quien, ni siquiera sabiéndolo, contribuyó a que esta investigación empiece, pronunciando aquellas palabras que a veces lo hacen todo más nítido. Gracias a mi tutor, el profesor José Luis de la Nuez, por la confianza dada a este proyecto, por la paciencia demostrada hacia mí, por sus palabras de ánimo a lo largo de estos tres años. Gracias a la Universidad Carlos III, particularmente al servicio de préstamo interbibliotecario por su eficiencia.

En fin, aunque parezca insólito, gracias a Georges Bataille: profundizar sus textos, buscar conexiones, detectar influencias y trasladarlo todo a la pintura fue un enriquecedor viaje, un viaje con varios destinos y algunos todavía por alcanzar.

## **Material publicado**

«Il sacro secondo Georges Bataille: la ricerca di un'intimità perduta». *Lo Sguardo – Rivista di filosofia* 2, n.º 24 (2020): presentado y aceptado para la publicación.

## RESUMEN

El objetivo de la tesis es encontrar la influencia del pensamiento de Georges Bataille en el arte contemporáneo. El filósofo francés es sin duda una figura peculiar y controvertida del siglo XX.

*Documents* es una revista de la cual Bataille ha sido secretario general; este es el punto de arranque sobre el cual la tesis se fundamenta. Se trata de un magazín que ha dado a la luz solo quince números en los años 1929-1930, un magazín que reúne un conjunto de personalidades muy variadas. Su título parece alejarnos de la historia del arte, subrayando la voluntad de informar de una manera neutral, como solo un documento puede hacer. Efectivamente, las materias documentadas son distintas, así como el mismo subtítulo sugiere: “bellas artes, etnografía, arqueología, doctrinas.”

A través del estudio de la revista se ha podido delinear tres distintas dimensiones que miran al cuerpo como único protagonista. El cuerpo porque en el pensamiento bataillano está sacrificado; el autor, pasa de un estado de creencia religiosa convencida a un estado de lucha en contra de la religión, considerándola como una doctrina que hace uso del cuerpo para la expiación de los pecados. Su principal idea es: si la desnudamos de esta expiación, ¿qué es lo que queda del sacrificio religioso? La rehabilitación del sacrificio sin ningún sentido religioso, cristiano en lo específico, se hace lugar en la breve vida de *Documents*.

A partir de una selección de textos, estos son los tres aspectos que se han definido: el sacrificio del cuerpo como sacrificio de la forma, algo que lleva el debate hacia la figuración del cuerpo, su representación más o menos vinculada a los principios de belleza y armonía; el cuerpo relacionado con sus partes, aquí se subraya la organicidad del cuerpo, la posibilidad de que sus partes se puedan considerar como independientes del conjunto; la máscara. Con este último aspecto se tiene en cuenta la alienación que dicho objeto puede causar, el enigma que genera una vez que se apoya al rostro.

La determinación de estas tres dimensiones ha sido necesaria a la hora de encontrar y evaluar una influencia de estas en el arte contemporáneo. Los resultados de la investigación han sacado a la luz los nombres de Francis Bacon y Henri Michaux. Dos artistas muy distintos y es exactamente todo lo que los hace diferentes, aquel rasgo que permite confirmar una cierta interdisciplinariedad en el pensamiento de Georges Bataille, algo que se traslada a la revista *Documents*, sin ninguna duda. El arte de Bacon, donde los cuerpos que se adueñan de sus telas, presentan una evidente contaminación del

materialismo bataillano, definido “bajo” por el mismo autor. Un carácter que se manifiesta, a primera vista, a través de una deformación, pero que en realidad pretende ir más allá de esto, utilizando el cuerpo como un medio para declarar una posición anti-idealista del pintor, posición que comparte con Bataille. El caso de Henri Michaux es bastante diferente y, quizás, meno evidente respeto al de Bacon. La presencia corporal en sus obras tiene lugar a partir de un estudio sobre los signos, los signos de la escritura. Nos encontramos en un territorio híbrido y, por esta razón, de muy difícil definición. Esta personalidad se revela a través de una declarada lucha al sistema de la escritura occidental, para luego llegar a la pintura y expresar con esta una superación de las fronteras corporales, de hecho, un sacrificio.

*PALABRAS CLAVE:*

Cuerpo, éxtasis, forma, heterogéneo, límite, máscara, materialismo, negativo, norma, organicidad, religión, sacrificio, sagrado, transgresión.

# Más allá de la forma: la huella del materialismo de Georges Bataille en el arte contemporáneo

## ÍNDICE

RESUMEN .....	6
ÍNDICE.....	8
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I: GEORGES BATAILLE Y LA REVISTA <i>DOCUMENTS</i> .....	22
I.1 El clima alrededor de <i>Documents</i> : primitivismo, etnografía y totalidad.....	23
I.2 <i>Documents</i> : los protagonistas .....	29
I.3 Notre-dame de Rheims: una arquitectura que construye y destruye .....	32
I.4 Cómo se nos presenta <i>Documents</i> : el collage y el montaje.....	43
I.5 <i>Documents</i> y la arbitrariedad de las ideas .....	51
I.6 El idioma de Bataille, la escritura en <i>Documents</i> .....	56
I.7 Documentar el arte: el papel del arte en <i>Documents</i> .....	67
I.8 Picasso: homenaje a Picasso, homenaje al arte .....	83
CAPÍTULO II: EL CUERPO EN EL PENSAMIENTO DE GEORGES BATAILLE. SACRIFICIO Y BAJO MATERIALISMO. ....	97
II.1 El cuerpo, la religión, la heterología .....	98
II.2 La teoría del sacrificio: Henri Hubert, Marcel Mauss y Georges Bataille.....	125
II.3 El bajo materialismo. El cuerpo entre la percepción y la carnalidad.....	131
II.4 <i>Documents</i> : el cuerpo, una introducción .....	138
II.5 El sacrificio del cuerpo como sacrificio de la forma .....	140
II.6 El cuerpo y sus partes: los efectos de la metamorfosis .....	155
II.7 El cuerpo y su máscara. El cuerpo y su cabeza.....	173
CAPÍTULO III: EL SACRIFICIO CORPORAL EN LA PINTURA DE FRANCIS BACON. ....	193
III. 1 La pintura: ¿materialismo figurativo? .....	194
III.2 Francis Bacon y Georges Bataille .....	202



III.3 Figuración y no figuración: Francis Bacon y su pintura .....	223
III.4 El hombre de Francis Bacon, el cuerpo en la obra de Francis Bacon .....	240
III.5 El sacrificio del cuerpo como sacrificio de la forma: Francis Bacon, la forma del cuerpo y su materialismo .....	254
III.6 El cuerpo y sus partes: organicidad y metamorfosis en la obra de Francis Bacon	275
III.7 Las máscaras de Francis Bacon, las cabezas de Francis Bacon .....	295
<b>CAPÍTULO IV: HENRI MICHAUX. SIGNOS, PINTURA Y ÉXTASIS.....</b>	<b>311</b>
IV.1 ¿Quién es Henri Michaux? Viaje entre la escritura y la pintura .....	312
IV.2 El debate entre lo informe y el arte informal: dónde se coloca Michaux.....	325
IV.3 La experiencia del éxtasis: conexiones entre Henri Michaux y Georges Bataille	335
IV.4 El cuerpo de Henri Michaux: muchedumbre y rostros en su pintura.....	352
IV.5 Henri Michaux y el sacrificio de la forma corporal: el cuerpo de los signos, los signos del cuerpo .....	370
IV.6 El cuerpo y sus partes: organicidad y metamorfosis en la obra de Henri Michaux .....	387
IV.7 Los rostros de Henri Michaux: las máscaras de la alienación.....	406
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>429</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>439</b>

## INTRODUCCIÓN

Addentrarsi nel pensiero di Georges Bataille non è mai cosa semplice. È una figura del panorama letterario francese contraddistinta da un forte carattere interdisciplinare ed è stato questo carattere, appunto, quello che ha portato questa tesi ad un'investigazione puntuale e diretta verso l'arte contemporanea. Sociologo, antropologo, filosofo: quale tra queste definizioni sarebbe la più calzante, o chissà, la più corretta? Nessuna tra queste riuscirebbe ad esprimere correttamente la personalità di questo scrittore perché è stato un po' di tutto, senza mai pretendere di essere inserito in una determinata categoria. Da ognuna di quelle definizioni ha tratto ciò che più gli è convenuto per lo sviluppo del suo pensiero, perché il pensiero di Georges Bataille tocca svariati ambiti e in esso incontriamo, osservandolo da una giusta distanza, niente altro che l'uomo. È l'uomo, prima di tutto con le sue debolezze, ad essere protagonista: l'uomo e la società, l'uomo e i suoi limiti, se vogliamo i limiti imposti da questa, l'uomo e le sue religioni, l'uomo e i suoi divieti insieme alle trasgressioni che tali divieti portano con sé.

Il mio personale interesse verso questa figura è stato dettato dalla sua volontà di ricercare la verità dell'essere umano, un qualcosa che, senza dubbio, si riduce a quella che è la verità dell'autore, mancando a volte di obiettività e riducendo tutto a cosa è moralmente accettato e cosa non lo è. Si tratta, ovviamente, di una considerazione superficiale, in quanto uno studio approfondito dell'opera dell'autore ha permesso di andare ben oltre la visione di insieme, per poter comprendere che nella verità di Georges Bataille sussiste l'intenzione di far emergere il lato oscuro che ci rende trasgressori in un civiltà data. L'obiettivo dell'autore è riconoscerlo e accettarlo, senza combatterlo e senza celarlo dietro dogmi e credenze da lui ritenute come mere illusioni, il riferimento, in particolare, va alla negazione del cristianesimo con le sue leggi, leggi identificate con la morale e il buon comportamento.

Il progetto iniziale di questo lavoro era estremamente ambizioso: riconoscere l'influenza del pensiero bataillano non solo nell'arte ma anche nel cinema e nel teatro. I primi mesi dedicati all'approfondimento dell'opera dell'autore hanno subito fatto emergere l'impossibilità di questo proposito, impossibilità dovuta non solo a questioni temporali, ma anche all'eventuale estensione del lavoro in sé, elementi che non avrebbero rispettato, oltretutto, quella che è la natura settoriale e analitica di uno studio di dottorato.

Propendere per l'arte non è stata affatto una scelta, perché era la prima scelta e la costante quando questo percorso è stato intrapreso.

È indubbiamente facile perdersi nel pensiero di Bataille, lo è proprio per tutte le discipline di cui si è occupato e che hanno reso la sua produzione un labirinto dove tutto si collega. Per questa ragione il primo passo compiuto è stato limitare l'interesse ad un determinato periodo storico, ad una determinata opera: *Documents*. *Documents* è una rivista apparsa in Francia tra il 1929 e il 1930, il nostro autore ne è stato segretario generale. Le motivazioni che hanno portato ad una scelta di natura collettiva e non di natura individuale, considerando il fatto che il nostro autore non è l'unico, naturalmente, a scrivere per questa rivista, sono state dettate da una questione temporale che identifica in questo magazine una sorta di auto annunciazione che Bataille fa di se stesso. La disputa con il surrealismo è forse l'evento più eclatante che ha portato questa figura a farsi conoscere per il suo spirito di ribellione, per il suo rifiuto di qualsiasi manifesto da lui vissuto come una regola imposta. *Documents* è l'affacciarsi di Bataille nel panorama del ventesimo secolo, promettendo, già con il titolo, di voler documentare neutralmente tutte le discipline elencate nel sottotitolo: dottrine, archeologie, belle arti, etnografia. Ciò che ha reso questa rivista l'esplicitazione della natura bataillana, la sua esplosione, lo si deve a tutti gli scritti che hanno preceduto questa avventura; si tratta di scritti che rispecchiano la sua iniziale vocazione religiosa, durato per altro molto poco, e il suo interesse come storico e come numismatico.

Bataille trasferisce nella rivista tutti questi elementi dimostrando che la ricerca scientifica si fonda su una dimensione collettiva. Le personalità che si cimentano in questo progetto, citiamo ad esempio Michel Leiris o anche Carl Einstein, gravitano attorno alla sua figura subendone senza dubbio l'influenza. Gli scritti del nostro autore per la rivista sono il germe di tutto il suo pensiero e dimostrarne connessione con tutti gli altri è stato un obiettivo di non secondaria importanza; lo è stato perché denota la forte influenza e la contaminazione che ne è derivata, ma anche quella dimensione collettiva attraverso la quale l'autore fa passare il suo personale pensiero trattandola come un filtro. Pertanto, *Documents*, il suo contesto storico, i suoi contenuti e i suoi protagonisti, sono stati oggetto di analisi nel primo capitolo di questo lavoro. L'arte ha un ruolo fondamentale per cui, stabilita la base dell'investigazione, è stato doveroso chiarire la posizione che essa occupa in questa rivista. Lo studio del contesto in cui nasce, ha condotto alla preponderanza della figura di Picasso ma non solo: l'analisi dei contenuti ha rivelato che lo spazio dedicato all'arte è andato ben oltre un evidente interesse per

questo pittore; tutte quelle personalità artistiche considerate come “autre” nel pensiero bataillano sono state qui degne di un ruolo.

Lo studio dei contenuti di *Documents* è stato totale e approfondito, oltre che doveroso. Questo passo è stato decisivo e ha permesso di generare una base solida dove l'analisi dell'arte contemporanea si è appoggiata successivamente. Il secondo capitolo risulta per questo il fulcro di tutto il lavoro. La prima parte di questo ha cercato di tracciare i punti cardinali del pensiero bataillano. Il dualismo, inteso come polarità tra le parti considerate e mai contrapposizione tra esse; la *dépense*, principio di perdita improduttiva insito in ogni società, il basso materialismo e l'eterologia. È effettivamente quest'ultima lo scenario dove tutti gli altri elementi si sviluppano e trovano una propria collocazione: eterologia è quel mondo oscuro, l'altro lato, un lato necessario che Bataille cerca di portare alla luce. È il basso materialismo quel protagonista che supporterà la teoria che questa tesi pretende sviluppare.

La dialettica tra forma e materia è messa sotto accusa da Bataille. Innanzitutto, l'aggiunta dell'aggettivo “basso” alla comune definizione di materialismo, pretende spostare la nostra attenzione lontano da qualsiasi tipo di idealismo: secondo il nostro autore idealismo è subordinazione al mondo delle idee, l'idea è astratta, l'idea è illusione e l'idea per eccellenza è la religione. L'autore non fa altro che spostare i limiti di queste due categorie stravolgendo completamente l'idea della figura comunemente accettata. Precisiamo che non si tratta di un elogio del brutto e nemmeno di una esaltazione dell'abietto, esclusioni tra l'altro volute; l'obiettivo è identificare l'evolversi di questa teoria nel corpo e a partire da qui, come questo corpo smette di essere tale per diventare carne, per diventare organicità. In questo contesto la religione è sempre presente ed è sorprendente vedere come l'autore cerca di combatterla costantemente, anche quando apparentemente non sembra essere dominate. L'introduzione al basso materialismo determina un sacrificio corporale, sacrificio preso in prestito dalla religione, spogliato di qualsiasi devozione e utilizzato qui come un richiamo a quei sacrifici compiuti dagli aztechi, popolazione cara a Bataille e nella quale egli stesso identificava il gusto per la morte, morte intesa non come fine della vita, bensì come parte della vita stessa. Per poter bene intendere la sinergia tra il sacrificio e il corpo, andando ben oltre l'atto in sé, è stato necessario approfondire quelle fonti da cui lo stesso autore ha attinto per poi farle sue, contaminarle con le sue teorie. La figura di Marcel Mauss è senz'altro una delle più importanti in questo contesto, soprattutto per gli aspetti sociali che considerano l'uomo come parte di una collettività. Inoltre, lo studio di Mauss sul sacrificio, scritto insieme a

Henri Hubert, dimostra come Bataille ha potuto lavorare su determinati contenuti per poi sviluppare le sue idee. Nel caso specifico della teoria del sacrificio, saggio che mira a identificare uno schema nell'atto sacrificale, un susseguirsi di eventi senza considerare le distinte religioni, il nostro autore non fa altro che procedere in maniera invertita: il sacrificio subentra nella sfera impura del profano, cercando di recuperare tutti quegli aspetti carnali propri al corpo. La vittima serve a mettere in comunicazione il sacro con il profano ma Bataille, scartando chiaramente l'accezione religiosa, dunque senza più considerare la promessa di una redenzione, vuole dimostrare la necessità sociale di questo atto. Il fatto sociale sussiste laddove l'individuo si mette in discussione non solo nella propria intimità ma anche al di fuori di essa, dunque nella collettività e ben oltre la subordinazione ad un'idea.

Il basso materialismo e il sacrificio sono quegli aspetti che quindi manifestano un cambio nella forma corporale, si tratta di un fenomeno che *Documents* porta avanti nella sua breve vita attraverso i suoi articoli che, nella loro molteplicità, riescono ad avere comunque un minimo di coesione, un carattere che li rende parte di una stessa "storia", la storia di Georges Bataille. Introdotti i principi fondamentali e scelti quelli più idonei allo scopo di questo studio, c'è stata la scelta di determinati testi della rivista. Data la varietà degli argomenti e anche la varietà dei toni e degli scrittori, il corpo ha fatto da filo conduttore, filo che ha condotto alla scoperta di un corpo dove l'intervento del basso materialismo si è dimostrato poi evidentissimo grazie ad uno studio approfondito. Tale metodo ha evitato qualsiasi tipo di dispersione negli argomenti, limitando il campo di azione in previsione dell'intento successivo: riscontrarne influenza del pensiero bataillano e del suo basso materialismo nell'arte contemporanea.

L'approfondimento dei contenuti di *Documents* ha dunque portato alla definizione di tre distinte prospettive, ognuna di esse trattata separatamente e nel rispetto della cronologia di edizione di ogni singolo testo, aspetto che ha tra l'altro permesso di evidenziare connessioni tra i contenuti seppur scritti da autori diversi. Questa è stato effettivamente una delle prove dell'importante influenza bataillana su tutti gli argomenti trattati dalla rivista. La prima prospettiva si è soffermata sul sacrificio del corpo come sacrificio della forma. Gli articoli appartenenti a questa sezione rispecchiano l'insinuazione del basso materialismo nel classico canone della forma accettata, riconosciuta e, soprattutto, riconoscibile. Si tratta di un'alterazione che mette in discussione la forma corporale apportandone un cambio nella fisicità. In questo ambito, quello più teorico e per questo trattato per primo, c'è ancora spazio per la riflessione, per

la comparazione; l'idealismo è qui presente come la contropartita di tutto ciò che Bataille e la rivista vogliono in realtà dimostrare, se ne fa un uso certamente confutatorio. È un'analisi della figura umana fatta attraverso un punto di vista diverso, il punto di vista della differenza. Dall'analisi di questi primi contenuti si intravede una continuità che gradualmente vuole condurci a guardare il corpo umano con altri occhi, a riconoscere nella forma corporale qui manifestata, nelle sproporzioni, nelle incongruità quella forma che non è altro che alterità. La seconda prospettiva analizza le ripercussioni che tale sacrificio della forma mette in atto sul corpo, determinando un distacco e una indipendenza delle parti organiche rispetto al tutto, manifestando una metamorfosi che ci conduce finalmente a quel carattere carnale che ci fa percepire il corpo in maniera distinta. L'idea è esaminare cosa accade visibilmente a un corpo sezionato, cosa accade quando organicità e carnalità prendono il sopravvento. È questa una forma di sacrificio che suppone il raggiungimento di uno stadio successivo rispetto al precedente: in questi articoli si evidenzia come tali pratiche riescano ad avvicinare l'essere uomo all'essere animale. La terza e ultima prospettiva relaziona il corpo con la testa. La testa e il volto dell'uomo manifestano la nostra espressività, il nostro relazionarci con l'esterno e arrivano a definirsi come il culmine della razionalità. Senza mai perdere di vista la lotta all'idealismo condotta da Bataille, idealismo identificabile senza dubbio con la testa quale parte del corpo contenente le nostre idee, i testi trattati qui si occupano anche della maschera. Simbolo del primitivismo, la maschera intrappola il volto, genera inquietudini, dubbi e possibilità lasciando sfumare la singolarità di ogni individuo.

In questa prima parte del lavoro, l'approfondimento della rivista è stato accompagnato dall'analisi di testi critici che hanno volto lo sguardo a quel materialismo matrice di tutto. A partire da una riflessione sul sacrificio si è giunti alla violenza che questo atto scatena; è stato esaminato il concetto di estasi per l'autore e, marginalmente chiarita la relazione che questo ha avuto con la filosofia hegeliana e con il negativo, tutti elementi alla base della sua eterologia. L'essere uomo e l'essere animale sono qui due fasi che non si definiscono mai completamente in un ambito o nell'altro, si tratta bensì di momenti che si confondono e dunque confondono, con l'intento di superare quei limiti che qualsiasi ideologia impone; soffermarsi sull'aspetto di regressione e dunque considerare il primitivismo come un campo essenziale, tanto negli anni della rivista come negli argomenti della stessa, è stato opportuno. Lo sfondo di tutti questi aspetti analizzati è stata l'interpretazione del pensiero bataillano nella contemporaneità, analisi che ha contribuito a compattare la definizione delle tre prospettive estratte dai contenuti di

*Documents*. L'idea di stabilire tre differenti prospettive è stata dettata dall'intenzione di trasferire il sacrificio inflitto al corpo direttamente alla pittura, dunque da una base teorica alla rappresentazione figurativa. Bataille considerava l'arte come un momento di sospensione: l'arte è *dépense*.

Stabilire gli aspetti più concettuali è stato un passaggio obbligato, lo è stato per la varietà e grandezza dell'opera bataillana ma soprattutto per riuscire a generare delle connessioni con l'arte contemporanea nel pieno rispetto del pensiero di Bataille. L'arte, e nello specifico la pittura, hanno avuto un ruolo fondamentale nella vita dell'autore, egli ne rivendicava una autonomia per far sì che riuscisse ad essere uno strumento atto a invalidare il mondo delle idee; la pittura era per lui assolutamente idonea a questo scopo, lo era perché, nel suo essere inutilmente dispendiosa, riusciva ad incarnare quella trasgressione che è all'uomo necessaria. Chiaramente, non bisogna mai dimenticare che l'intenzione era sempre quella di spostare il limite, anzi, oltrepassarlo senza paura era il primo proposito.

Considerando il corpo come quell'elemento da ricercare nella pittura, la seconda parte della tesi vede come protagoniste due figure estremamente diverse tra loro: Francis Bacon ed Henri Michaux. Quella di Francis Bacon è stata trattata per prima. Da un punto di vista figurativo non c'è dubbio che il pittore del corpo possa aver subito delle influenze, per così dire, bataillane. Cosa sarebbe la pittura di Bacon senza l'uomo e senza il corpo? La vera difficoltà è stata quella di rintracciare delle influenze dirette e comprovate che abbiano potuto testimoniare un effettivo contatto tra questo artista e Geroges Bataille. Per questo motivo e, inizialmente, la ricerca si è soffermata sulle prime ed evidenti correlazioni manifestate direttamente dal corpo nella pittura di Bacon: la dislocazione delle forme, l'uomo sacrificato, l'anonimato del volto, volto che, allo stesso tempo, non ha mai smesso di rappresentare chi pretendeva di essere intrappolato nei suoi ritratti. Questi primi elementi, nel rispetto di una semplice logica, hanno condotto a due interrogativi: il primo è stato in che modo l'artista abbia potuto essere influenzato dalla rivista *Documents* e dal materialismo bataillano; il secondo ha portato a chiedersi se lo scrittore, in qualche modo, si fosse soffermato sulla pittura di Bacon.

Dalla biografia dell'artista è emerso che egli possedeva copie della rivista; si è trattato di parole del biografo, Michael Peppiatt. Le interviste rilasciate da Bacon, come quelle a David Sylvester o a Michel Archimbaud, si sono rivelate determinanti, i contenuti, le idee che il pittore ha manifestato direttamente ai suoi interlocutori sono state

materiale prezioso per cercare di tracciare un minimo di continuità. Allo stesso tempo non è stata trovata traccia di Bataille in esse, cosa che ha sorpreso e non poco. Dai discorsi di Bacon, è emersa una certa posizione nei riguardi della religione, dell'uomo, lasciando qualche traccia di un possibile basso materialismo. Procedendo in maniera inversa, dunque partendo da Bataille per cercare dei punti in comune, *Le lacrime di Eros*, ultimo libro del nostro autore e ulteriore testimonianza delle sue idee sull'erotismo, si occupa del corpo nella pittura e riporta una tela dell'artista. Il commento che ne fa della stessa, la definisce come una pittura dal "carattere brusco".

Queste prime relazioni hanno permesso di portare avanti la ricerca nonostante l'apparente debolezza. Senza mai perdere di vista il lavoro sul corpo, l'intenzione è stata, fin dall'inizio, quella di utilizzare le tre prospettive del precedente capitolo come matrici principali verso un'analisi che non ha mai voluto essere esclusivamente comparativa e per comparativa si intendono semplici parallelismi tra i contenuti della rivista e l'opera dell'artista. L'analisi della pittura di Bacon, le sue intenzioni, il processo creativo, il distanziamento dall'accademismo, il dualismo, la coscienza della morte, hanno potuto tratteggiare quello che è l'uomo rappresentato nei suoi quadri. Un uomo contemporaneo che non vuole assumere una forma esteriore comune, bensì essere rappresentato per quell'essenza che lo rende unico. L'uomo perde l'idea accettata di sé e propende verso una carnalità evidente. Ciò ha potuto definire un certo materialismo, un materialismo basso perché bataillano nella sua costante tensione verso tra la perdita del sé e l'attaccamento a ciò che resta del corpo.

Il materiale critico su Francis Bacon è stato successivamente ripartito seguendo i contenuti delle tre prospettive delineate in precedenza. Il sacrificio del corpo come sacrificio della forma si è occupato di tutti quegli aspetti che analizzano la forma corporale nell'opera di Bacon, come questa forma riesce ad assumere una dimensione culturale passando tra il sacro e il profano, manifestando il punto di vista dell'artista nei confronti della religione e analizzando dunque la crocifissione come quel sacrificio che non è solo un sacrificio religioso. La pelle è così il limite e nelle figurazioni di Bacon e si cerca di oltrepassarla per raggiungere quell'alterità a cui Bataille ci ha ben abituati. Il corpo è le sue parti, la metamorfosi dunque, è il secondo punto che si è soffermato sull'organicità esplicitata dall'uomo di Bacon. Si tratta di quegli aspetti che vedono in primo piano le parti corporali rispetto all'insieme della fisicità. Il grido, manifestato dalla bocca, l'occhio e l'interesse per la tauromachia che lo accompagna, gambe e parti intime come uniche protagoniste della tela. È con queste visioni che il corpo cambia, giunge ad



una metamorfosi ma non riesce mai ad essere completamente una cosa diversa da quello che in partenza era; il limite, la confusione che deriva dall'approssimarsi ad esso trovano sempre uno spazio in queste opere. La terza ed ultima prospettiva vede protagonisti il volto e la sua maschera. Nell'opera di Bacon pare quasi che le viscere si trasferiscano al volto ed è in questo lo spettatore riesce a sentire l'incombente di un enigma. I ritratti di quest'artista non hanno niente che possa definirli come fedeli alla persona dipinta; il protagonista non si riconosce più. Forse è proprio in questo tipo di pittura che si concentra la natura della sua arte: i volti di Bacon conservano l'energia dei suoi protagonisti ma non le sembianze che gli sono proprie. Il concetto di somiglianza non è affatto rispettato e la magia qui sta nel fatto che riusciamo comunque a riconoscervi la persona perché la sua essenza si stabilisce nella tela. Per non perdere le orme del pensiero di Bataille, si è provveduto sempre ad un richiamo a *Documents*, a quei testi scelti come rappresentativi e utilizzati qui di appoggio allo studio.

Tale suddivisione, oltre ad essere stata accompagnata dal materiale iconografico, ha visto la presenza costante di due importanti testi: *La logica della sensazione* di Gilles Deleuze e *Francis Bacon* di Michel Leiris. Il primo, di approccio analitico e filosofico, ha consentito di entrare nella tecnica pittorica dell'artista e, attraverso l'impostazione data dall'autore, di conferire una materialità a tutte quelle che inizialmente sembravano solo delle tracce. Leiris, oltre ad essere stata una importante figura di connessione tra Bataille e Bacon, ha permesso di dare spazio a riflessioni approfondite sul tema del sacro, su quell'estraneità all'accademismo portata avanti dal pittore, nonché sulla già citata tauromachia.

A compendio di tutto il materiale reperito, oltre che di vitale importanza ai fini di questa investigazione, una recente esposizione tenutasi al Centro Pompidou di Parigi ha contribuito a confermare quei punti che al principio della ricerca sembravano deboli. *Bacon en toute lettres* è il titolo della mostra. Il suo obiettivo è stato quello di rintracciare tutte quelle influenze letterarie che abbiamo potuto influire sulla pittura di Bacon. Possiamo di sicuro considerare questo artista come un artista figurativo, qualcuno che, in un modo che gli è proprio, "salva" la figura umana. Egli ha sempre dichiarato che di non avere mai avuto l'intenzione di voler narrare, di voler raccontare una storia con le sue opere, basti pensare all'impiego del trittico e alla successione delle tele che potrebbero condurci verso quella direzione. Per questo motivo il vincolo con la letteratura non è mai stato ben definito. La mostra si è basata sulla grande quantità di testi letterari reperiti nello studio di Londra del pittore e nella sua casa di campagna. Quelli scelti per questa

occasione sono i testi di Eschilo, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Michel Leiris, Joseph Conrad e T. S. Elliot. Oltre alle opere esposte, in vari punti dello spazio espositivo è stato possibile ascoltare alcuni passi dei testi letterari scelti. La figura di Bataille passa attraverso due opere principali: *Documents*, in particolare una voce del dizionario critico, che è tra l'altro il passo recitato che accompagna la mostra, e *L'Esperienza interiore*, testo esposto e ritrovato nella biblioteca dell'artista. Entrambe le opere rappresentano due momenti distinti della produzione bataillana ma sono parte di una stessa influenza, considerando sempre la natura del pensiero del nostro autore. I punti qui evidenziati parlano di tragedia, di estasi e di esperienza umana. La figura di Leiris viene invece tratteggiata supportando l'interesse per la tauromachia e, difatti, il testo che lo rappresenta è *Specchio della tauromachia*, ponendo l'accento su quegli aspetti mitologici e rituali che caratterizzano la lotta tra l'uomo e l'animale.

Il secondo artista oggetto di studio in questa tesi è Henri Michaux. Si tratta di una figura estremamente differente da quella di Francis Bacon; per quest'ultimo sono stati gli elementi figurativi della sua pittura quelli che hanno innescato la ricerca. Come Bacon tratta il corpo è senza dubbio l'elemento che fin dall'inizio ha lasciato tracce di un materialismo bataillano. Michaux è innanzitutto un artista ibrido, nasce come scrittore per poi approdare alla pittura con delle ragioni che lo avvicinano a Bataille e la prima fra tutte è l'idealismo. L'idea di sistema per questo artista è incarnata dai libri, questi rappresentano la convenzione; essi sono veicolo di sicurezza e insieme alla scrittura, sempre intesa come un sistema chiuso, sono tutto ciò che egli cerca di combattere. La scrittura, l'azione di scrivere per intenderci, è solo l'albore che lo condurrà allo studio dei segni, ciò che poi nella critica si definisce come il sistema dei segni appunto. Tale sistema, occidentale, è un mondo piccolo per Michaux, piccolo e limitato ed è con queste premesse Michaux approda alla pittura; intraprenderà una vera e propria lotta tra queste due forme espressive esigendo dalla pittura quella facoltà di poter oltrepassare i limiti che alla scrittura sembra mancare.

La ricerca di punti di contatto tra questo artista e Georges Bataille si è dimostrata meno complicata che per Francis Bacon. La prima motivazione è stata dettata da una effettiva vicinanza e collaborazione tra queste due figure. Entrambi hanno scritto per le riviste *Mesures* e *Verves*, nel 1935 e nel 1937, dunque quando l'esperienza *Documents* era già terminata, ma in un'epoca vicina a *Il collegio di sociologia*, ovvero quando Bataille si dedicava allo studio del sacro. Ad ogni modo, la prossimità dettata dalla partecipazione per le stesse riviste ha dato vita ad un breve scambio epistolare tra i due

che è stato testimonianza di un contatto che è andato oltre le riviste sopra citate. Infatti, Bataille presenzierà poi ad un'esposizione di Michaux nel 1942. A partire da questi dati la ricerca è dunque proseguita, giungendo ad una lettera che nel 1961 Michaux scrive a Bataille apprezzando le sue parole sull'estasi ne *Le lacrime di Eros*, relazionando questo fenomeno, quello dell'estasi appunto con l'uso della mescalina.

L'artista in questione ha fatto uso della mescalina e, sotto effetto di allucinogeni, ha dipinto con l'intenzione di analizzare il processo psichico che l'uso degli stessi gli provocavano: l'obiettivo era dunque studiarne i processi e la prima ragione che l'ha indotto a farlo è stata l'inibizione causata dalla droga, quella che scatena la libertà di oltrepassare i limiti. L'estasi si è dunque rivelata come il territorio comune tra Michaux e Bataille e, chiaramente, la forma di sacrificio che essa porta con sé, perché risulta impossibile rompere il vincolo tra l'estasi e il corpo.

L'evidenza del corpo nelle opere di questo artista ha necessitato di un approfondimento maggiore, la pittura non era il suo unico strumento di espressione, per cui l'appoggio agli stessi testi scritti dall'artista si è rivelato di aiuto nel corso del lavoro per comprendere le sue posizioni e le sue idee. La problematicità maggiore, con riferimento alla pittura appunto, si è manifestata quando durante la ricerca è affiorata l'arte informale come quella corrente nella quale Michaux è stato inserito dalla critica della sua epoca. Egli stesso ne prese prontamente le distanze perché non voleva essere etichettato o comunque limitato in un determinato movimento artistico. È stato doveroso chiarire questo punto per la vicinanza che l'arte informale ha con l'informe bataillano, chiaramente andando ben oltre un evidente nesso linguistico. L'informe è una definizione del dizionario critico di *Documents*, forse, dal un punto di vista della critica dell'arte è stato quel contenuto più utilizzato della rivista con lo scopo, appunto, di applicarlo all'arte, renderlo operativo e l'arte informale si fa spazio in questo territorio perché, secondo la critica, ha contribuito a rendere questa definizione operativa. In questo contesto è stato oltretutto necessario menzionare Michel Tapié e la sua "arte altra", cercando di svincolare il suo concetto di arte in divenire da quanto espresso da Bataille nella sua definizione di informe. Lo scopo di queste precisazioni ha permesso di restare nel campo del basso materialismo, cercando di rispettare la natura di *Documents*, nonché la varietà di tutti i suoi contenuti.

Definire l'uomo e il suo corpo nella pittura di Michaux, ha significato definire due elementi sui quali tale corpo si appoggia: lo spazio e il movimento. Lo spazio pittorico si

divide tra materia e forma senza mai definirsi in una delle due; proprio in questo spazio il movimento del corpo si manifesta, inizialmente celato dietro ai segni della scrittura, successivamente dichiarandosi come corpo. In questa definizione del corpo di Michaux, la più calzante è quella data da Erwin Panofsky: egli parla di “umanismo”. Si tratta di un concetto che pretende rimandare alla bestialità che alberga in ognuno di noi, idea che aiuta a definire l’inumano, più che l’umano in sé, conducendoci nei luoghi oscuri della nostra coscienza.

L’intenzione, come per Bacon, è stata quella di utilizzare i tre aspetti determinati dai contenuti della rivista *Documents*, per poter procedere con l’analisi della pittura di Henri Michaux. Anche in questo caso, e con l’obiettivo di dare coerenza al testo senza generare dispersione nei contenuti, si è provveduto alla suddivisione di tutto il materiale critico nei tre diversi punti di vista considerati. Il sacrificio del corpo come il sacrificio della forma ha voluto porre l’accento sulla natura ibrida di questo artista, mostrando la sua posizione nei confronti della forma attraverso due principali opere: *Meidosems* e *Mouvements*. Ci troviamo di fronte a opere eterogenee nella loro struttura, arte e scrittura si confondono; i segni qui sono il corpo, un corpo indefinito, esasperato e mostruoso. Gli aspetti più teorici tracciati dalla rivista e destinati alla lotta all’idealismo si ritrovano qui sotto un aspetto che non è così evidente inizialmente. La lotta all’idealismo che Bataille conduce la leggiamo in queste opere attraverso la lotta al sistema linguistico che Michaux porta avanti; a questo scopo i segni della scrittura smettono di essere validi per questa e si confondono nel territorio dell’arte senza mai diventare corpo. L’organicità e la metamorfosi sono i protagonisti del secondo aspetto di *Documents* che si rivelano qui attraverso le esperienze con gli allucinogeni a cui Michaux si è sottoposto. Oltre ad aver utilizzato il suo stesso corpo come uno strumento, sacrificandolo da un punto di vista psichico, la coscienza è tratta dall’artista come se fosse un organo, dunque oggetto di studio e mezzo attraverso il quale si può raggiungere l’alterità e, dunque, oltrepassare i limiti. Tale processo porta con sé la definizione di una poetica dello smembramento che conduce a quella confusione con l’animalità già vista nella pittura di Francis Bacon. Il volto e la maschera è l’ultimo aspetto trattato. Nel caso di Michaux non è stato possibile affidarci né ai ritratti né agli autoritratti con il fine di un’analisi della pittura. Ma l’indefinizione della forma è riuscita comunque a raggiungere i volti da lui dipinti, si tratta di teste inquietanti che conducono verso inquietanti manifestazioni del sé. La maschera per questo artista è un segno, un segno che rappresenta la ritualità e l’universalità. Nell’impossibilità di eseguire un ritratto, affermazione dello stesso Michaux, i volti e le

maschere si confondono nelle opere rendendo a volte più evidenti gli uni, altre volte rendendo più evidenti gli altri, ma sempre contribuendo a generare quell'enigma e quello stato di confusione che ci allontanano da ogni mondo apparentemente sicuro.

## **CAPÍTULO I: GEORGES BATAILLE Y LA REVISTA *DOCUMENTS*.**

*[...] après avoir été l'homme impossible que fascinait ce qu'il pouvait découvrir de plus inacceptable et qui fit Documents en défaisant, il élargit ses vues [...] et, sachant qu'un homme n'en est totalement un que s'il cherche sa mesure dans cette démesure, se fit l'homme de l'Impossible, avide d'atteindre le point où – dans la vertige dionysiaque– haut et bas se confondent et où la distance s'abolit entre le tout et le rien.*

Michel Leiris, *Critique* : «*De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents"*».

## I.1 EL CLIMA ALREDEDOR DE *DOCUMENTS*: PRIMITIVISMO, ETNOGRAFÍA Y TOTALIDAD

La revista *Documents* nace en 1929. En este periodo, asistimos a un resurgimiento del primitivismo y en el museo del Trocadero de París se manifiesta, sin duda, este fenómeno. Creado en 1879, bajo la dirección de Ernest-Théodore Hamy, vive su primera etapa centrado en aspectos antropológicos que tienen en cuenta únicamente los objetos etnográficos. Un enfoque, este, que mira a todas aquellas cosas tangibles que representan las necesidades del hombre; un enfoque, entonces, que no lleva consigo el análisis del entorno. Este último se coloca así de manera aislada respecto a otros fenómenos considerados como marginales. La excesiva atención por los aspectos evolutivos que se reflejan en dichos objetos limita el campo de investigación e influye sobre la que podría ser una visión más completa, más definida del hombre en época primitiva.

Hamy se apoya así en una metodología sistemática y el contexto de origen del objeto etnográfico pierde su importancia. Nélia Dias nos lo explica así en su artículo dedicado al Museo del Trocadero: “[...], l’objet ethnographique acquiert le statut d’ “archive matérielle” susceptible de d’éclairer de grands pans de l’histoire, jusque-là insoupçonnés, en raison de l’absence de documents écrit, l’objet est la source de information... ”.<sup>1</sup> En este panorama no asistimos a una búsqueda intencionada a contextualizar estos “archivos materiales”, la selección y la catalogación de los objetos primitivos resulta el aspecto más importante. Se trata de ponerle una etiqueta e identificarlos como pruebas tangibles de los aspectos evolutivos es todo lo que importa. Una investigación más profunda y atenta tendrá lugar en los primeros decenios del novecientos. En estos años asistimos verdaderamente al florecimiento del primitivismo. El primitivismo se insinuará en los ámbitos más variados, influenciándolos.

La remodelación del Trocadero, dirigida por Georges Henri Rivière en 1930, cambia finalmente la manera de mirar la antropología y el concepto de etnografía evoluciona. Para mejor entender este cambio hay que mencionar la misión Dakar-Djibouti, dirigida por Marcel Griaule en 1931. Entre otros miembros del personal encontramos: André Schaeffner y Michel Leiris, los tres colaboradores de *Documents*. Empezamos el análisis de la revista objeto de este estudio, considerando las palabras de Georges Henri Rivière en esta misma, demostrando ya el carácter interdisciplinar que la

---

<sup>1</sup> Nélia Dias, «Vers l’archivage des objets: la naissance du Musée d’ethnographie du Trocadéro», *Bulletin d’information de l’Association des Bibliothécaires Français*, n.º 138 (primer trimestre 1988): 29-30.

caracteriza. En este texto se revela la voluntad de no considerar los objetos etnográficos como únicos elementos de información. Tener en cuenta la colección del Museo de historia natural, por ejemplo, es vincular la evolución con su entorno. El fenómeno que empieza a tomar forma es una interdependencia entre estos dos ámbitos. Así Rivière, en un artículo de *Documents* de 1930, nos explica la iniciativa que contempla una sinergia entre el museo del Trocadero y el Museo de Historia Natural: “[...] le rassemblement de collection pour le Museum d’Histoire Naturelle et le Musée du Trocadéro, l’étude de nombreux peuple dont les coutumes sont à la veille de disparaître [...], la prise de films documentaires et l’enregistrement sur disques de langages et de chants, la création, entre les fonctionnaires coloniaux et les organismes scientifiques de la métropole, de relations indispensables au développement des sciences naturelles et sociologique ”.<sup>2</sup>

Rivière quiere subrayar una cierta actitud, una voluntad de enfocarse ahora sobre elementos varios, porque todo puede llegar a constituir parte de la información. La idea es ir más allá de la misión Dakar-Djibouti, empezar por este importante viaje y proseguir con investigaciones que colocan al hombre en un entorno, un entorno que no está circunscripto, limitado a una simple catalogación de objetos; se trata, más bien, de un entorno que, en su totalidad, hace del hombre un hombre total. En el mismo artículo Michel Leiris nos propone la siguiente definición de etnografía: “[...] elle est la plus généralement humaine, [...], elle s’étende à la totalité des hommes, qu’elle étudie dans leurs rapports entre eux et non d’une manière arbitrairement individuelle [...] ”.<sup>3</sup> Para poder poner en marcha esta renovación hay que dejar atrás el planteamiento arbitrariamente individual. Se refleja aquí una crítica hacia todo lo que está limitado a los intereses y a las técnicas del hombre blanco, pero no solo a esto. El término “arbitrario” quiere aquí ser subvertido; ya en este ámbito tratado por la revista, ámbito aparentemente lejano a la historia del arte, se insinúa la voluntad de destruir las paredes que separan y al mismo tiempo definen las disciplinas. La renovación pasa por nosotros. La revista nos invita a cambiar nuestra metodología de enfoque y tal vez nuestro rumbo. De una manera muy sutil podemos ya captar la lucha en contra del academicismo: una característica que distingue el pensamiento de Georges Bataille y que, sin dejar espacio a ninguna duda,

---

<sup>2</sup> Georges Henri Rivière y Michel Leiris, «L’Œil de l’ethnologue (A propos de la Mission Dakar-Djibouti)», *Documents*, n.º 7 (1930): 405. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>. Puntualizamos que la revista *Documents* ha sido consultada en línea en el sitio de la biblioteca nacional de Francia, en su reimpresión por Jean-Michel Place en 1991. Por coherencia hacia las fuentes y en el respeto de la cronología de estas, de ahora en adelante indicaremos el número de la revista y la fecha de su primera edición.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 407.



encontraremos en la revista *Documents*. Es este el aspecto peculiar que la hace diferente de las otras de su época.

El propósito de Rivière es concebir el Trocadero no solo como un espacio de exposición, sino también como un lugar de investigación, lo que permite hacer llegar, de forma más completa, la etnografía al público. Es de esta manera que se expresa como un sentido de unión y de colectividad, una totalidad. Desarrollar relaciones indispensables con las ciencias naturales y sociológicas permite explorar recintos distintos, abre las fronteras. El aspecto científico es lo que permite crear un vínculo con las manifestaciones arqueológicas y etnográficas. Transferir esta actitud en un museo o, mejor dicho, aprovechar del espacio museísticos para seguir investigando, otorga una gran importancia al público, a lo que puede aportar y sobre todo a lo que puede cuestionar; en este caso también se asume una posición crítica hacia la estética, hacia el clásico concepto de percepción. Es necesario ahora profundizar en el concepto de unidad, que nos llevará al de humanidad que tanto se quiere alcanzar.

En un artículo de *Documents*, “L’étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire”, Paul Rivet nos explica el concepto de totalidad y la vía necesaria que hay que recorrer para alcanzarla. Además, aclara que la sola descripción de los objetos representa únicamente el comienzo para el estudio relativo a las comparaciones de distintas civilizaciones. Hablando del estudio de distintas civilizaciones, explica que todos los elementos deben de ser objeto de estudio, aunque parezcan no tener una particular relevancia: “Il est capital que l’ethnologue, comme l’archéologue, comme le préhistorien, étudie tout ce qui constitue une civilisation, qu’il n’en néglige aucun élément, pour si insignifiant ou banal qu’il paraisse”.<sup>4</sup> No apartar nada para una mejor comprensión es solo el comienzo. Rivet propone varias categorías de estudios y entendemos cómo el grupo de la revista no quiere tratar las distintas materias de manera independiente, a todo se le quiere aplicar esta mirada global. El concepto de totalidad tiene sus raíces en otra significativa figura de estos años: Marcel Mauss. En 1925, Mauss instituye el Instituto de Etnología de París, junto también al antes citado Rivet.

Atendiendo al fin de esta investigación, es necesario hacer una pequeña digresión sobre Mauss y aquel concepto de “hombre total” que se desarrolla en sus escritos. Se trata

---

<sup>4</sup> Paul Rivet, « L’étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents* n.º 3 (1929): 133.

de aclaraciones que nos ayudarán a entender los fundamentos del pensamiento de Georges Bataille. Lograremos así reconocer las influencias que han contribuido a la definición de su filosofía transgresora y, aparentemente, sin límites. Mauss expone este concepto en un ensayo de 1924<sup>5</sup>, antecedente entonces a *Documents*. El principio sobre el cual apoya su definición empieza con la consideración del hombre como un ser hecho de instintos. Estos se manifiestan no solo en la vida íntima y material, sino también en la vida social. El individuo es considerado como tal tanto por sí mismo como en relación con su entorno. Con esta premisa llegamos a la metodología empleada por este autor en sus estudios, o sea un procedimiento que mira al primitivismo como un requisito necesario: “Innanzitutto, più indietreggiamo verso le forme meno evolute della vita sociale – non ce ne sono di veramente primitive tra quelle a noi note – più abbiamo da fare con uomini istintivi o, se mi consentite l’espressione, *totali*. Parimenti, sono proprio questi uomini «totali» quelli che incontriamo negli strati più rilevanti delle nostre popolazioni e, soprattutto, negli strati più arretrati.”<sup>6</sup> Los procesos evolutivos han hecho del hombre un ser que “saber resistirse al instinto”. Este carácter no permite un análisis total. Son los entornos más simples, los sistemas sociales más retrógrados, y que parecen ser también más cercanos al mundo animal, los que ayudan a definir el hombre total. Por esta razón, Mauss piensa que es esencial llegar a consideraciones sin pensar como un hombre que vive en nuestra sociedad. Por esto hay que dejar atrás un cierto academicismo (término que encontraremos a menudo en la investigación y Bataille luchará en contra de este riguroso respeto formal) para enfocar correctamente los fenómenos que nos han precedido. Así el autor termina su definición de “hombre total”: “Uno degli errori comuni della sociologia è quello di credere all’uniformità immaginata, tutto sommato, partendo da una mentalità – direi accademica – simile alla nostra. Aiutateci, dunque, a correggerci da questo metodo errato.”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Marcel Mauss, «Rapporti reali e pratici tra la psicologia e la sociologia». En *Teoria generale della magia*, (Torino: Einaudi, 2000), 320. El texto en cuestión, cuyo título original es *Sociologie et anthropologie*, incluye varias obras de Marcell Mauss. En la introducción a dicho volumen, escrita por Claude Lévi-Strauss, se explica de manera muy clara muy la conexión entre el concepto de “hombre total” y el de “hecho total”. Citamos sus palabras: “[...]: solo alla fine di tutta una serie di riduzioni ci troveremo in possesso del fatto totale, il quale comprende : 1) diverse modalità del sociale (giuridiche, economiche, estetiche, religiose, ecc.); 2) diversi momenti di una storia individuale (nascita, infanzia, educazione, adolescenza, matrimonio, ecc.); 3) differenti forme di espressione, da fenomeni fisiologici come riflessi, secrezioni, rallentamenti e accelerazioni, fino a categorie incoscienti e rappresentazioni coscienti, individuali o collettive.” Ibid., XXX. En esta consideración es evidente la imposibilidad de separar al hombre de la sociedad; todo lo que el hombre es, como este actúa, también la arbitrariedad que piensa tener, resulta ser síntoma de una influencia social.

<sup>6</sup> Ibid., 321.

<sup>7</sup> Ibid., 322.

El pensamiento de Mauss, como hemos dicho, es determinante para Georges Bataille y esto es muy evidente en una de sus obras más significativa y editada en el 1957: *El erotismo (L'érotisme)*. El libro supera en varios años el proyecto *Documents*, pero es una obra donde todo lo que vemos trazado en la revista y que nos parece aparentemente dispersivo, está aquí presente. Se trata de un ensayo, un estudio antropológico que nos quiere demostrar la influencia de la sexualidad tanto en la vida del hombre como en su relación con la religión, con la fiesta y con todos los principios que empiezan a llenar nuestra vida y que nos dan una medida de comparación. En la premisa del libro nuestro autor aclara sus intenciones: hablar de erotismo es cosa común, el objetivo es más facilitar una visión completa de las actitudes humanas, una cohesión. Esta cohesión lo aleja de los aspectos sexuales y de la mera investigación científica. El punto de vista es el erotismo relacionado con la totalidad de la vida humana. Alfred Metraux, en un texto de la revista *Critique*, en un número dedicado completamente a nuestro autor, evidencia la influencia que Mauss tuvo sobre este, influencia expresada a través del concepto de transgresión, junto con su necesaria violación: “Le titre du chapitre V, « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète », est la paraphrase d'un de ces aphorismes profonds, souvent obscurs, que Marcel Mauss prononçait sans se soucier du désarroi de ses élèves, la phrase que j'avais entendue sans trop en voir la portée et que j'avais répétée à Bataille était : « Les tabous sont faits pour être violés » ”.<sup>8</sup> Esta expresión suena casi como un postulado: “Los tabúes están hecho para ser violados” y, aunque no siempre declarado, es el fundamento de todo pensamiento bataillano. Entender este proceso, donde la regla y la transgresión de esta son hechos inseparables, ayudará a aclarar los puntos más oscuros de su filosofía.

A la luz de estas primeras consideraciones, vemos cómo el aspecto interdisciplinar de *Documents* es algo debido también a las investigaciones y a los estudios que en aquella época se iban desarrollando. El primitivismo es, sin duda, el aspecto que conecta todas las distintas disciplinas: la sociología, la antropología y la etnografía, entran en sinergia porque es al ámbito primitivo que las une. La totalidad que se pretende alcanzar no puede dejar de estudiar al ser humano en su propio entorno social; esta postura empieza ya con el revelar una cierta crítica, se insinúa como un condicionamiento que la sociedad tiene

---

<sup>8</sup> Alfred Metraux, «Rencontre avec les ethnologues». En *Critique 195-196 Hommage à Georges Bataille*, (Paris: Editions de Minuit, 1991), 682-83.

sobre el hombre. La necesidad de volver atrás para alcanzar una objetividad en las evaluaciones es, justamente, lo que manifiesta este análisis.

Hablando de primitivismo y considerando el objetivo de esta tesis, entonces acercándonos al arte, se podría imaginar que la revista de nuestro interés trata mayormente de arte primitivo. Este arte está presente a lo largo de los quince números, pero no de manera exclusiva. El análisis del arte primitivo se manifiesta también en otras revistas de la época que tratan únicamente este ámbito, pero esta tipología de planteamiento que vamos a ilustrar es algo que será objeto de negación absoluta por parte de *Documents*. El interés dado a “les arts primitif” en las otras revistas está relacionado con un discurso sobre la forma y la línea. Nos enfrentamos con una voluntad de llegar a una forma pura, tomando el arte más antiguo como un ejemplo. Marisa García Vergara, en su libro *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*, nos aclara esta intención: “También *Cahiers d’Art* abundaba en artículos donde se analizaban las obras de arte primitivo desde el punto de vista formal, una visión que se trasladaba directamente al estudio de las obras modernas de los artistas vanguardistas, como muestran bien los ensayos que su director Christian Zervos dedicó a Picasso o a Brancusi, de quien dijo: « Ha explorado todas la perspectivas que le ha abierto el arte negro, que le han permitido plasmar la forma pura»”.<sup>9</sup> La pureza está aquí vinculada al arte primitivo y a las ganas de encontrar la forma pura en este. En la revista objeto de este estudio este camino está negado, es una revista que abraza varias y distintas temáticas y que se sirve del canal de la etnografía para ponerlos en relación con hombre y su conducta en la época primitiva. Con referencia al ámbito artístico y no solo, Bataille no quiere descubrir una forma cuanto más natural e incontaminada posible: el autor quiere que nos olvidemos de la forma. Esto nos da a entender también que *Documents* no es una revista dedicada al arte primitivo, pero no hay que imaginarla tampoco como una revista destinada a las bellas artes. La peculiaridad está en cómo la revista opera en la esfera de lo primitivo, lo hace considerando la esfera mágica y ritual, aspectos que parecen perdidos en la contemporaneidad, debido a la influencia de la sociedad.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Marisa García Vergara, *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale* (Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013), 124.

<sup>10</sup> Para profundizar la posición y el interés de Bataille por el arte primitivo, véase: *Lascaux ou la naissance de l’art*. En *Œuvres complètes IX* (Paris: Gallimard, 1979), 7.

## I.2 DOCUMENTS: LOS PROTAGONISTAS

*Documents* representa el manifiesto de todo el pensamiento de Bataille. Gracias a esta revista empezamos a conocerle; es aquí donde su personalidad trata de imponerse entre las de los intelectuales franceses. Podemos considerarla como su billete de visita, es ahora cuando se encuentra comprometido con sus propias ideas en el panorama vanguardista. Nuestro autor se mira alrededor y no logra conformarse con ninguno de los movimientos que agitan los primeros años treinta del siglo XX. Como nos cuenta Michel Leiris, la primera inspiración fue la de dar vida a un movimiento “Oui”, una organización que diga que sí a todo, que no excluya nada. Es efectivamente con este propósito que la idea de totalidad se manifiesta en la revista: “[...] il parlait de l’opportunité qu’il y aurait de lancer un mouvement Oui, impliquant un perpétuel acquiescement à toutes choses et qui aurait sur le mouvement Non qu’avait été Dada la supériorité d’échapper à ce qu’a de puéril une négation systématiquement provocante”.<sup>11</sup> No excluir nada no nos lleva solo hacia una totalidad, si no también hacia una actitud y un planteamiento que se reconocerá en todos los aspectos de *Documents*; se trata de una flexibilidad que se adueñará tanto de la estructura como de los contenidos de la revista.<sup>12</sup> En efecto, según Leiris, *Documents* es una: “Mixture proprement «impossible»”<sup>13</sup>, debida tanto a la diversidad de las disciplinas tratadas como a los mismos intelectuales que alrededor de esta se reúnen, cada uno con una disposición absolutamente distinta y al mismo tiempo respetada en el papel que le corresponde. Quizás, es esto que al principio genera una sensación de confusión ojeándola. Más allá de las intenciones expresadas por Leiris, considerando exclusivamente el contexto en cual la revista nace, podemos llegar a dos conclusiones: la primera es que *Documents* ha podido nacer para hacer frente a la exigencia de tratar temas que otras publicaciones tratan, con la voluntad de diferenciarse de estas. Al mismo tiempo no tenemos que olvidar que hay en curso una disputa con el movimiento surrealista y *Documents* podría ser percibida como una respuesta a André Breton.

La formación de Bataille nos da a entender su pasión por el origen del hombre y por su evolución. Empieza a trabajar en el Departamento de los Manuscritos en la Biblioteca Nacional de París, sucesivamente para el departamento de Imprenta y por fin en el Cabinet des Médailles. Aquí encontramos un tesoro de monedas y medallas que

---

<sup>11</sup> M. Leiris, «De Bataille l’impossible à l’impossible "Documents"». En *Critique 195-196 Hommage à Georges Bataille*, 686.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, 688.

superan el mero aspecto numismático. Nos referimos al Cabinet du roi, reserva personal de tesoros y rarezas pertenecientes al monarca francés, el museo más antiguo de Francia. *Documents* nace al Cabinet des Médailles. Aquí Pierre d'Espezel es colega de Bataille y director en aquellos tiempos de las revistas *Aréthuse* y *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*. D'Espezel colabora también con *La Gazette des beaux-arts*, fundada en 1859, con rubricas que tratan de arqueología, monumentos históricos, librerías y exposiciones de arte. La revista de nuestro interés será financiada por Georges Wildenstein, gracias a la intermediación d'Espezel<sup>14</sup> Wildenstein es una de las personalidades prominentes en la gestión de las galerías comerciales de París.

Desde un punto de vista más práctico que intelectual, estos son los tres fundadores de *Documents*: Bataille, d'Espezel y Wildenstein. Al mismo tiempo, la revista parece estar más influenciada por Bataille, que por las otras personalidades. Él figura como el “secretaire général”. Debemos a él la elección de la compaginación, de las ilustraciones y del orden de aparición de los artículos. También debemos a él la propuesta del título; un título que no tiene ningún valor artístico o literario. D'Espezel no tardará en enviar una carta a Bataille, expresando sus dudas antes de que el primer número se publique, dudas sobre el mismo título, quizás demasiado neutral para las intenciones que los tres habían inicialmente declarado al principio del proyecto.<sup>15</sup> En este clima, parece que Bataille, junto con sus ideas, esté a punto de tomar el control sobre cualquier propósito inicial, contaminando todo el campo alrededor de los otros colaboradores de la revista. El mismo texto publicitario, difundido con ocasión del lanzamiento de la revista, lleva el sello del autor, dejando ver claramente sus intenciones y sus voluntades:

Dans le texte publicitaire diffusé lors du lancement, certains paragraphes semblent porter expressément la griffe de Bataille: «Les œuvres d'art les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées, jusqu'ici, seront l'objet d'études aussi rigoureuses, aussi scientifiques que celles des archéologues [...]. Dans ces diverses investigations, le caractère parfois absurde des résultats ou des méthodes, loin d'être dissimulé, comme il arrive toujours conformément aux règles de la bienséance, sera délibérément souligné, aussi bien par haine de la platitude que par humour».<sup>16</sup>

Lo que leemos en el texto publicitario parece una absoluta declaración de verdad que no tiene ningún vínculo, ni especial ni exclusivo, con la sola etnografía y menos con

---

<sup>14</sup> Denis Hollier, «Le valeur d'usage de l'impossible», prefacio a la reimpresión de *Documents* (París: Jean-Michel Place, 1991), VII.

<sup>15</sup> *Ibid.*, VIII.

<sup>16</sup> M. Leiris, «De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents"», 689.

la disputa surrealista. De estas palabras captamos que nuestro autor quiere salir hacia campo abierto sin miedo y siguiendo solo una corriente: la suya. Para ser más exactos, si nos referimos a Bataille como a un “surrealista disidente”, nos olvidamos de que el único contacto que el autor tuvo con dicho movimiento fue a través de la revista *La révolution surréaliste*. Publicó para esta *fratrasies*, en 1926, una pequeña composición en versos del non-sense, típica en la Francia del siglo XIII, una publicación que, además, no llevaba su firma.

El primer número de *Documents* lista así el “comité de rédaction”: Jean Babelon, G. Contenau, Carl Einstein, Pierre d’Espezel, Raymond Lantier, Paul Pelliot, Reber, Rivet, Georges Henri Riviere Josef Strzygowsky, Georges Wildenstein. En algunos de ellos se especifica el papel desempeñado en entidades y museos como el Cabinet des Médailles, el Musée du Louvre o el Musée d’Ethnographie du Trocadero. Otros nombres, como el de Michel Leiris y de Georges Limbour, aparecen directamente en la revista a través de la redacción de artículos y de otras contribuciones. Distinguimos así: etnógrafos, escritores, filósofos, historiadores del arte. Igualmente, estas “etiquetas” dirigidas a identificar un rol preciso, no llevan al lector hacia una idea de revista definida, hacia un argumento esperado: no se trata solo de arte, no se trata solo de filosofía y tampoco de sola etnografía.

Georges Bataille es también un archivista, escribe trabajos sobre documentos antiguos y seguramente conoce el destino que el “documento” está teniendo en proximidad con la salida de *Documents*. El nombre que decide ponerle parece hacerse eco de un principio analítico, frío y verdadero al mismo tiempo. Marisa García Vergara nos explica que solo cuatro meses antes: “[...] había visto la luz la revista *Annales*, una revista destinada a hacer historia, en todos los sentidos de la expresión. En el primer número Lucien Febvre y Marc Bloch anunciaban: «no se trata de publicar una serie de inventarios de archivos, de catálogos de biblioteca, de repertorios arqueológicos». Por lo contrario, apostaban por una revista viva, «útil y legible», y no un compendio de mera erudición”.<sup>17</sup> Presentada de esta forma la revista *Annales* nos ayuda a colocar la que es objeto de nuestro interés en un clima que pretende establecer quizás un punto medio entre la divulgación de una información, sin ninguna particular influencia, y la intención de dar un rol específico al lector, un rol que pretende participación. “Útil” es el término empleado por Febvre y Bloch, un término que descubriremos como muy querido por

---

<sup>17</sup> García Vergara, *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*, 75.

nuestro autor. Bataille quiere informar, quiere dar más puntos de vista, quiere que de hecho el lector participe en este proceso, dejándolo abierto. Un documento es útil en la medida en que propaga el saber, un saber cuánto más neutro posible. Esta podría ser una de las motivaciones que une a todos los intelectuales que contribuyen al nacimiento de la revista *Documents*.

### **I.3 NOTRE-DAME DE RHEIMS: UNA ARQUITECTURA QUE CONSTRUYE Y DESTRUYE**

Analizaremos ahora los momentos que anticipan el nacimiento de *Documents*. Al considerar esta fase vemos una personalidad que se destaca completamente de la rebeldía y de los propósitos enunciados acerca de la revista. Bataille era una persona inclinada a la religión y el texto *Notre-Dame de Rheims* nos lo demuestra. Esta es su primera publicación, un texto muy corto de 1918, solo seis páginas. Mencionar este escrito ayuda a delinear la figura del autor, ayuda a entender la naturaleza de un cambio radical, algo que dejará huellas a lo largo de toda su obra. A través de este análisis comprenderemos mejor algunos aspectos de su filosofía: el dualismo, la heterología; aspectos que, cómo él mismo dice, se fundamentan en la polaridad de la naturaleza humana, algo que parece hacerle testigo y protagonista de esta misma polaridad. Bataille no menciona nunca la existencia de estas páginas, salen a la luz porque André Masson las cita en la necrología del mismo Bataille: “[...] sa première œuvre, que ne cite aucune bibliographe, est une plaquette sur Notre-Dame de «Rheims», du plus mauvais Huysmans, empreinte d’une ferveur qui devait bientôt se tourner vers un tout autre idéal”.<sup>18</sup> Como comenta Masson, en esta pocas páginas nuestro autor se dirige hacia otro ideal, por supuesto este ideal es la religión y el Bataille que se identifica con este texto es un Bataille creyente y confiado.

Notre Dame de Rheims es una catedral, una construcción religiosa a la cual nuestro autor dedica este texto. En esta arquitectura se concentra, efectivamente, el ideal religioso. Se declara aquí un sorprendente mensaje de amor, una elevación hacia Dios; se define una perspectiva que permite poner a la figura del hombre en constante relación con su propia espiritualidad, llevándolo hacia el concepto de unidad. Este concepto se desvela a través de un mensaje de esperanza. La catedral cae bajo el bombardeo de la guerra y un

---

<sup>18</sup> André Masson, «Georges Bataille (1867-1962)», *Bibliothèque de l'École des chartes* 122, (1964): 380.



mensaje de desolación y muerte se sugiere, contaminándolo todo. Leemos así en sus palabras: “Quand donc je revins dans cette ville, où, réellement, à l’ombre de la cathédrale, j’étais rené à la vie et à la joie que Dieu nous donne, je ne trouvai plus que des signes de mort et de désolation.”<sup>19</sup> El recuerdo que tenía de este lugar era de un sitio símbolo del amor divino, algo que ahora ya no parece ser el mismo. Bataille no reconoce más las estatuas donde solía arrodillarse a rezar, ahora están destruidas. Es justamente ahora que nuestro autor introduce el concepto de unidad, algo vehiculado por la esperanza y la eterna fe que cada cristiano debe de reponer en Dios: “Vous êtes ceux dont elle attend le renouveau, car il en est d’elle comme d’une manifestation des volontés de Notre-Dame; et elle vous dévoile la lumière dans le chemin qui mène au Christ.”<sup>20</sup>

El Georges Bataille al cual no estamos acostumbrados nos está hablando de resurrección y, precisamente en estas seis páginas llenas de términos como: “haute, vision, lumière, silence, suprême, paix, équilibre, lueur, splendide...”. Todos sinónimos de la palabra luz, una luz que quiere alumbrar el camino del hombre y, por cierto, termina alumbrando y compactando todo el texto batalliano. En estas pocas palabras están concentradas todas aquellas imposiciones que se manifiestan a través del idealismo y de la religión; imposiciones que el autor negará siempre y con firme convicción en todos sus escritos posteriores. Lo de socavar los principios religiosos empieza por esta misma catedral, un monumento en piedra, templo de la fe, sitio de reunión para la comunidad espiritual: Bataille la tumbará y *Documents* será el primer vehículo utilizado para destruirla. Como confirma Denis Hollier en su libro *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, toda la obra futura del autor será una absoluta revisión de este texto, un escribir en contra, desde la exaltación a la ruina: “Bataille n’écrit que pour ruiner cette cathédrale; pour la réduire au silence, il écrit contre ce texte. Non pas, dans une fixation fétichiste à ce qui serait une corte de péché originel, contra ce texte seulement, contra ces six pages rétrospectivement incongrues, mais contre la sourde nécessité idéologique qui le commande [...]”.<sup>21</sup>

*Notre-Dame de Rheims* toma forma y vida seguramente bajo la influencia del seminario en el que nuestro autor fue inscrito, en 1917. El mismo año en que publica este texto, 1918, Bataille deja el seminario sin dejar del todo la idea que lo vincula a la

---

<sup>19</sup> Georges Bataille, *Notre-Dame de Rheims*. En *Œuvres Complètes I* (Paris: Gallimard, 1970), 614.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 615.

<sup>21</sup> Denis Hollier, *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille* (Paris: Gallimard, 1974), 32.

religión.<sup>22</sup> Evidentemente, dicha experiencia, tiene una vida muy breve, aun así, no podemos dejar de lado muy rápidamente el Bataille erudito e interesado por los estudios clásicos, alguien que, como hemos visto antes, estaba fascinado por la numismática y los manuscritos antiguos. Parece casi que este controvertido personaje yace una disputa, un conflicto entre dos personalidades distintas; sin embargo, llega un momento en el que se libra de sus propios conflictos interiores haciéndolos públicos. Con el pasar de los años una de las dos personalidades toma el control. La identidad se ve por fin subyugada por la otra identidad. Si Bataille aceptaba un Dios y su cristiandad confiando firmemente en la potencia de la luz divina, cuando el cambio tiene lugar no hay la voluntad de remplazar una jerarquía por otra, ni de crear una nueva religión. El objetivo primario de Bataille es mostrarnos una verdad enterrada por convenciones que el mismo ser humano crea. En un fragmento de una carta que Georges Delteil, amigo de infancia de Bataille, dirige a Jean Piel, se nos describe cómo la personalidad más subversiva toma el control: “Mais dans tout cela, il était toujours sincère, avait horreur de l’hypocrisie, à tel point que j’eus un jour beaucoup de mal à le faire renoncer à une extravagance qu’il avait décidée brusquement, parce que je lui disais la réputation de jeune homme modèle qu’il avait laissée dans le pays. Il tenait alors à scandaliser les personnes bien pensantes”.<sup>23</sup> Delteil vive el cambio de su amigo como una extravagancia; la persona inclina a la teología ya deja el paso a alguien que se preocupa solo por “escandalizar a lo biempensantes”.

El conocimiento de la religión, la cercanía a la fe, son momentos de la vida de nuestro autor de los cuales él mismo se servirá: los utilizará para luchar en contra de lo que, según su pensamiento, es la idea por excelencia: Dios. Volviendo al texto de Denis Hollier *La prise de la concorde* y guiándonos por las palabras de este, Bataille escribirá en contra de *Notre-Dame de Rheims*, querrá destruir dicha catedral, su arquitectura, entendida más bien como un sistema sólido y íntegro, será tumbado. Efectivamente el mismo Hollier profundiza este asunto llevando el discurso hacia la acepción de sistema, de estructura. Hollier habla de “archistructure”: “Si la structure est la forme la plus générale de la lisibilité, rien ne devient lisible qu’en se soumettant à la grille architecturale. L’architecture c’est dans ces conditions l’archistructure, le système des système. [...] L’architecture est l’emprunt forcé qui pèse sur l’ensemble de l’idéologie

---

<sup>22</sup> Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l’œuvre* (Paris: Gallimard, 1992), 612-13. Puntualizamos que las ediciones consultadas de esta biografía del autor han sido dos. La indicada en esta nota es la que al final del libro presenta la cronología de la vida de Bataille; la otra, publicada por la misma editorial, se distinguirá de esta por pertenecer a la colección Gallimard/tel y está citada únicamente en las páginas 91-92 de esta investigación.

<sup>23</sup> Georges Delteil, «Georges Bataille a Riom Es-Montagnes», *Critique* XIX, n.º 195-196 (1963) : 676.

dont toutes les différences se trouvent hypothéquées au départ.”<sup>24</sup> La ideología, como nos comenta Hollier, se sirve entonces de la arquitectura, en la medida en que ayuda a establecer un cierto orden, un orden que nos aleja de cualquier diferencia. Es todavía prematuro hablar del pensamiento de la diferencia, se trata de un concepto que iremos delineando en el siguiente capítulo, pero es oportuno subrayarlo ahora para que la figura de Bataille resulte lo más alcanzable posible. Considerar la arquitectura como un sistema solido y que quiere tomar distancia de cualquier diferencia, es ya síntoma de una insinuación. Hollier alude al hecho de que todo lo que servirá para destruir esta estructura procederá directamente de estas mismas diferencias, son estas las que utilizará nuestro autor para derrumbar su *Notre-Dame de Rheims*.

Si hemos considerado *Documents* como la primera y tangible prueba del pensamiento bataillano, más bien en relación con este breve texto y con todo el sentido religioso que este se manifiesta, vemos ahora cómo en la revista, el mismo Bataille nos habla de la arquitectura. A partir del número dos del 1929, el final estará constituido por un “diccionario crítico”. Más adelante hablaremos de la estructura de la revista y de la naturaleza, también rebelde, de este diccionario. Nos detenemos ahora porque resulta bastante peculiar ver cómo la primera definición que abre esta nueva sección sea efectivamente esta: “Architecture”.<sup>25</sup> Parece hacerse eco a la catedral de Rheims, parece ser una elección voluntaria ahí donde el planteamiento de Bataille es evidentemente crítico. Sin ningún medio termino, nuestro autor abre su definición declarando que la arquitectura representa la sociedad, la sociedad en su expresión más ideal: “L’architecture est l’expression de l’être même des sociétés, de la même façon que la physionomie humaine est l’expression de l’être des individus. [...] En effet, seul l’être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s’exprime dans les compositions architecturales proprement dites.”<sup>26</sup> Una sociedad ideal se manifiesta a través su construcciones ideales, sean estas iglesias o edificios del estado, según los ejemplos de Bataille, pero más allá de esto la resurrección tanto proclamada con su texto no se encuentra ahora completamente abandonada. Si la guerra había generado muerte y desolación y solo la fe en Dios podía colmar este vacío, ahora los roles han cambiado. Nuestro autor va de paralelismo en paralelismo. La resurrección no desaparece por completo y esta esperanza se transfiere ahora a la pintura. La arquitectura, con su solida

---

<sup>24</sup> Hollier, *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, 69.

<sup>25</sup> Georges Bataille, «Architecture», *Documents*, n.º 2 (1929): 117.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

estructura, se identifica ahora con la construcción académica, algo que empieza a desaparecer con la pintura moderna. Sigue Bataille: “Les grandes compositions de certains peintres expriment la volonté de contraindre l’esprit à un idéal officiel. La disparition de la construction académique en peinture est, au contraire, la voie ouverte à l’expression (par là même à l’exaltation) des processus psychologiques les plus incompatibles avec la stabilité sociale.”<sup>27</sup>

Las premisas declaradas en esta definición del diccionario crítico resumen un poco la que será, de una manera general, la actitud de Bataille a lo largo de los quince números de la revista. Pero antes de volver a *Documents*, vemos cuales son las publicaciones que siguen al texto sobre la catedral de Rheims.

Después de 1918, año del texto en cuestión, asistimos al abandono de la fe. En consecuencia, al ser este un evento determinante, no habrá más escritos donde haya espacio para Dios, menos para una promesa de resurrección. Bataille entrará en la *École des Chartes* de Paris y se quedará desde 1918 hasta 1922, como confirma Michel Surya en la biografía dedicada al autor.<sup>28</sup> En estos años, la personalidad que queremos alcanzar resulta todavía lejana; el interés hacia la historia llena el vacío dejado por la ausencia de la religión y define aún más el aspecto erudito de esta personalidad. Surya nos ayuda recorrer los pasos del autor francés, comentándonos que, en 1922, se quedará en Madrid, en la escuela de estudios hispánicos, la actual Casa Velázquez. Señalamos esta breve estancia en la capital española porque es aquí donde tiene lugar un evento muy importante: Bataille asiste a la muerte de torero Manuel Granero. El cuerno del toro perfora el ojo de Granero, provocando como un aislamiento de este. A partir de este episodio tan brutal, la organicidad del ojo, esta separación desde la integridad corporal será algo que protagonizará varios escritos del autor; quizás es el ojo, efectivamente, aquel órgano que desencadenará luego el interés hacia los otros, poniendo en relieve el tema del desmembramiento corporal. Cuando Bataille vuelve a Paris entra al *Cabinet de Médailles*; estamos en 1924 y en este mismo año Michel Leiris lo introduce en el grupo de la *rue de Blomet*, donde se encuentra el estudio de André Masson y es en esta ocasión que la amistad entre Bataille y Leiris se refuerza, algo que resultará significativo, importante para la futura colaboración en *Documents*.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Surya, *Georges Bataille, la mort à l’oeuvre*, 616.

<sup>29</sup> Ibid., 619-20.

Es justamente André Masson quien nos habla de la experiencia de Bataille en el *Cabinet de Médailles*, experiencia que se une a la colaboración en la revista *Aréthuse* y para esta nuestro autor escribirá tres artículos, que son sus primeras publicaciones. Se trata de textos que no sorprenden, como dice Masson, representan todo lo que nos podemos esperar de un “chartiste”:

[...], puis entre au Cabinet des Médailles et ses premières publications de 1926 à 1928 correspondent exactement à ce que l'on pouvait attendre d'un chartiste, d'un type traditionnelle, à qui l'on avait donné un poste de choix dans la grande maison de la rue Richelieu: ce sont trois articles, d'une haute tenue scientifique, dans la revue *Aréthuse* sur les *Monnaies des grands Mogols au Cabinet des médailles*, la *Numismatique des Koushans Sassanides* et les *Monnaies de vénitiennes de la collection Le Hardelaye*.<sup>30</sup>

Los mismos títulos de estos artículos nos sugieren que se trata de contenidos absolutamente sectoriales. Este es el Bataille numismático y es ahora cuando desarrolla su conocimiento histórico, reforzado por un interés hacia las monedas antiguas. Desde estos escritos se nota una erudición que demuestra un interés por las civilizaciones más diversas. Es justamente así que empieza a tomar forma el interés por la historia humana, por aquellos aspectos que vinculan al hombre con la sociedad, temas tratados con un cierto rigor científico.

El contenido de los artículos citados nos enseña un Bataille que sigue únicamente la vía del conocimiento, de manera seria y bastante previsible, si consideramos que estamos al principio de su carrera. Al mismo tiempo, parece que algo en su escritura lo traiciona. Nos lo comenta Laurent Henrichs en su artículo “Georges Bataille au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale”: “L'article consacré aux monnaies des grands Moghols ne provoque pas cette impression d'étrangeté radicale. Sous l'aridité scientifique affleurent des motifs d'écriture: souveraineté, dérèglement, ivresse, cruauté qui vont faire résurgence plus violemment dans l'œuvre à venir”.<sup>31</sup> La obra siguiente a la cual el autor del citado artículo se refiere es *Documents*. *Aréthuse* es por cierto una revista de distinta textura, está completamente dedicada a la historia del arte y a la arqueología y para esta nuestro autor cumple su papel de manera destacada, sin manifestar sus ideas de forma directa. No hay ninguna opinión, no hay espacio aquí para sus ideas, para la filosofía que, conscientemente o no, se está desarrollando. El pensamiento de la diferencia

---

<sup>30</sup> Masson, «Georges Bataille (1867-1962)», 181.

<sup>31</sup> Laurent Henrichs, «Georges Bataille au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale», *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires français*, n.º 178 (primer trimestre 1998): 36.

explotará en *Documents*, una revista cuyo título todavía asegura un cierto rigor científico, pero, de hecho, habrá algo más que esto. En 1926, como hemos mencionado antes, es también el año de la fugaz colaboración con *La révolution surréaliste*, para la cual Bataille publicó el breve poema del non-sense típico del XIII francés. Quizás el autor es ya perfectamente consciente de que el movimiento surrealista no puede converger con su pensamiento: da su contribución a esta revista que es absolutamente distinta de *Aréthuse*, pero al mismo tiempo no firma sus palabras.

El Bataille que se va delineando en estos años es un Bataille que observa reglas científicas, escribe sobre temas que son peculiares, pero exclusivamente históricos. Desde *Notre-Dame de Rheims* se produce como un clímax descendiente y la caída no es brusca. Una religiosidad sin medida desaparece en 1920 y de a poco su atención se va hacia temas que nos demuestran que es capaz de manejar varios ámbitos de interés. Dirigimos ahora la mirada a otros escritos, más próximos a la revista *Documents*. Se trata de obras que salen del margen de la erudición, algo paralelo empieza a tomar forma, algo que podemos considerar como más típico, más identificable con el Bataille a lo que estamos acostumbrados hoy. Estos escritos no tienen ningún vínculo temático con los artículos y los intereses ya mencionados. Seguiremos un orden cronológico, tratando de poner en evidencia un doble desarrollo temporal. Un primer momento es lo que acabamos de ilustrar. Seguidamente, o sea a partir de 1926, entonces paralelamente a la colaboración con la revista *Aréthuse*, asistimos al desarrollo de un conjunto de escritos con una fuerte incongruencia temática respecto a los textos posteriores a *Notre-Dame de Rheims*.

El primer texto al cual nos referimos es *W.-C.*. Con referencia a este, consideramos las palabras del mismo Bataille, el cual nos describe el destino de este pequeño manuscrito: “J’avais écrit, un an avant l’ « Histoire de l’œil », un livre intitulé « W.-C. » : un petit livre, assez littérature de fou. « W.-C. » était lugubre, autant qu’ « Histoire de l’œil » est juvénile. Le manuscrit de « W.-C. » a brûlé, ce n’est pas dommage étant donné ma tristesse actuelle : c’était un cri d’horreur (horreur de moi, non de ma débauche, mais de la tête de philosophe où depuis... comme c’est triste!)”.<sup>32</sup> Como declara el autor, esta historia ve la luz un año antes que *Historia del ojo (Histoire de l’œil)*, supuestamente entre 1926 y 1927. El texto fue destruido, él mismo lo describe como un grito de horror. Lo que sobrevive es un único capítulo titulado “Dirty”. Se trata de pocas páginas que

---

<sup>32</sup> Georges Bataille, *W.-C. Préface à l’histoire de l’œil*. En *Œuvres Complètes III* (Paris : Gallimard, 1971), 59.

sucesivamente serán incluidas en la introducción de *El azul del cielo (Le Bleu du Ciel)*.<sup>33</sup> Dirty es una joven inglesa aquí protagonista y el mismo nombre nos da una huella: “dirty” en ingles quiere decir “sucio”. En este breve texto se describe un encuentro entre Dirty y Troppmann en una habitación de hotel en Londres. Troppmann es tanto el protagonista como el autor del libro y, efectivamente, Bataille declara haber dado al autor de W.-C. el nombre de Troppmann. Este hombre y esta mujer son amantes, son ebrios y el contexto es erótico. Más allá de los aspectos más sexuales, la situación descrita, aunque conste de pocas páginas, vive un contraste acentuado por la pureza que Bataille confiere a la joven protagonista, una pureza inalcanzable que efectivamente choca con el contexto erótico. Podríamos avanzar la hipótesis según la cual la pureza que Troppmann busca se refiere a unos aspectos religiosos y espirituales que aquí se asoman, pero que Bataille ya ha perdido: aspectos inundados por algo más terreno, algo más carnal.

Como el mismo comentario de Bataille sugiere, serán estas las páginas que constituirán una especie de preparación al siguiente libro: *Historia del ojo*. Entre las dos historias se coloca *El ano solar (L’anus solaire)*<sup>34</sup>, escrito fragmentado donde varios conceptos, no del todo desarrollados, evolucionarán en un futuro muy próximo. El sol, el principio generador, el movimiento circular, la metamorfosis continua, la vida orgánica, los ojos humanos, el erotismo, la noche: son estas las reflexiones que aquí toman forma de visiones. *El ano solar* empieza de hecho declarando un dualismo con el cual aprenderemos a convivir después: “Il est clair que le monde est purement parodique, c’est-à-dire que chaque chose qu’on regarde est la parodie d’une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante. [...] et tout serait visiblement lié si l’on découvrait d’un seul regard dans sa totalité la tracé laissé par un fil d’Ariane, conduisant la pensée dans sa propre labyrinthe”.<sup>35</sup> Estas pocas líneas invitan a la totalidad, un eco, por cierto a los escritos de Marcel Mauss y, más allá de cualquier influencia, Bataille juega con una ambivalencia que el mismo título declara. El ano solar se divide entre el día y la noche, entre lo ideal y todo lo que no puede ser nunca ideal, especialmente si nos referimos a un órgano como es el ano. Este texto parece ser algo explicativo. Colocado entre dos novelas, ayuda a dar consistencia, definición y más erotismo a la peculiar historia que le sigue.

---

<sup>33</sup> En la biografía de Michel Surya la escritura de “W.-C.” se coloca, en la cronología de la vida de Bataille, en el año 1926: “1926-Écrit son «premier» livre [...]. Détruit le manuscrit. N’en subsiste que le chapitre publié sous le titre de *Dirty* et repris sous forme d’introduction au *Bleu du Ciel*”. *Georges Bataille, la mort à l’oeuvre*, 625. Puntualizamos además que la primera edición de *l’Histoire de l’œil* es de 1928.

<sup>34</sup> En una nota al texto en cuestión leemos: “*L’achevé d’imprimer précise* : « Ce livre, écrit en 1927, a été achevé d’imprimer le 25 novembre 1931 pour André Simon et Cie ». Bataille, *Œuvres Complètes I*, 644.

<sup>35</sup> Georges Bataille, *L’anus solaire*, en *ibíd.*, 82.

Nos referimos a *Historia del ojo*. Es en 1928 que dicho escrito sale a la luz y lo hace con el pseudónimo de Lord Auch. Se materializa aquí, y al mismo tiempo se expone, el rechazo de la religión. El autor nos explica el porqué de este seudónimo. La palabra “lord” en inglés puede definir a la figura de Dios; por otro lado, “Auch”, es una manera contraída de decir “aux chiottes”, expresión francesa utilizada por un amigo de Bataille y que se refiere al acto de ir al baño.<sup>36</sup> Lord Auch representa, entonces, Dios que lleva a cabo una acción absolutamente material. Se trata de dos conceptos opuestos en un idealismo radicado, una escena impensable en la costumbre de un pensamiento que no presta atención a los aspectos más oscuros que lo caracterizan. Es justamente esta la manera con la cual Georges Bataille expone su filosofía, sacando de la oscuridad elementos que solemos relegar en esta.

*Historia del ojo* es una historia entre dos adolescentes, una historia donde los aspectos sexuales están particularmente acentuados. Es justamente entre ellos que aparece el evento de la muerte del matador Manuel Granero, evento al cual Bataille asistió personalmente en la realidad, como hemos dicho y del cual, en esta historia, son ahora testigos los protagonistas. Nuestro autor les deja asistir a la feroz lucha entre el hombre y el animal. Aparte del evento en sí, o sea la enucleación de Granero, que a partir de ahora pondrá el ojo en una posición privilegiada para Bataille, la cuestión sobre la cual deberíamos reflexionar es la de la animalidad, la animalidad que gana al hombre. Se describe la figura del hombre como rendida en contra de la barandilla, mientras que el toro, con su cuerno, termina con su vida, sacándole el ojo derecho.<sup>37</sup> Los elementos que obsesionan a los protagonistas de la novela y que se esconden detrás de momentos sexuales, son aquellos que en realidad sirven para captar la atención del lector. Es justamente aquí que estos elementos viven un periodo de gestación y es en *Documents* que toman definición, se declaran. En un artículo titulado “Du temps de Lord Auch”<sup>38</sup> Michel Leiris nos explica las conexiones entre esta novela y los argumentos tratados en la revista que es objeto de este estudio. La animalidad es una cuestión que replantea por completo tanto la jerarquía instituida por la sociedad como la consideración de los órganos destacados e independientes de la integridad corporal, nos llevan a considerar la humanidad. Nos preguntamos entonces cuánta humanidad queda en un cuerpo que nos aparece así desmembrado. Leiris nos habla de una dialéctica de la naturaleza y distingue,

---

<sup>36</sup> El mismo Bataille lo explica en el citado texto *W.-C. Préface a l'histoire de l'œil*, 59.

<sup>37</sup> Bataille, *L'Histoire de l'œil*. En *Œuvres Complètes I*, 56.

<sup>38</sup> Michel Leiris, «Du temps de Lord Auch», *L'Arc-Bataille*, n.º 44 (primer trimestre 1971) : 3.



en las asociaciones hechas por Bataille, una ruptura con las jerarquías universales, ahí donde cada término puede ser el reflejo de otro:

Humains et non humains, les éléments mis en cause s'imbriquent, en fonction moins d'une symbolique générale que des associations personnelles présentées simplement comme telles par le narrateur (en l'occurrence, truchement direct de l'auteur) et selon une curieuse dialectique de la nature qui réduirait l'univers à un cycle de termes dont chacun ne serait que la réverbération d'un autre ou sa transposition sur un autre registre, univers devenu dictionnaire où le sens des mots s'évanouit puisque tous ils se définissent les uns par les autres.<sup>39</sup>

El ojo representa el inicio de este viaje batallando entre lo humano y lo no humano, un viaje bajo el signo de la transgresión. Transgresión es el término más utilizado en relación con pensamiento batalliano; sin embargo, habría que complementarlo con otro: “l’amusement”, la diversión. Los protagonistas de *Historia del ojo* viven su propia historia de forma libre, violando los tabúes de manera turbulenta. Mientras que el lector se encuentra cautivado por el erotismo de la historia, una historia que vive la sexualidad de manera aparentemente divertida, Bataille ya nos conduce hacia otros temas, otras reflexiones. El “amusement” volverá en *Documents*, porque en la revista se declara una necesidad que grita, una necesidad aterradora para el hombre. Sigue Leiris: “Ere de liberté jamais assez débridée, d'amusement au sens que Bataille donnera à ce mot quand, en 1930, il écrira que « l'amusement est le besoin le plus criant et, bien entendu, le plus terrifiant de la nature humaine » (« Documents », 2<sup>e</sup> année, n° 4, article Les Pieds Nickelés, [...]). Ere pendant laquelle les tabous immémoriaux sont violés systématiquement par ces jeunes dieux anxieux et turbulents, le narrateur et Simone, [...]”<sup>40</sup>

En el mismo año, 1928, tiene lugar en París la primera gran exposición de arte precolombino. En esta ocasión la revista *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts* edita un número dedicado exclusivamente a este tema y Bataille publica aquí el artículo: “L’Amérique disparu”. Es el texto que cierra la producción bataillana antes de *Documents*. Es como una compacta premonición de todo lo que tomará forma en esta. Con este escrito Bataille clarifica su interés por los aztecas. Pone su atención, y con esta trata de despertar la de lector, sobre la manera cómo los aztecas representan a los dioses. Ellos le dan una forma grotesca, una caricatura de las facciones humanas. Llegando a un paralelismo entre la representación que los cristianos hacen de los demonios y los

---

<sup>39</sup> Ibid., 8.

<sup>40</sup> Ibid., 10.

mexicanos de los dioses: “Les Mexicains étaient probablement aussi religieux que les Espagnols, mais ils mêlaient à la religion un sentiment d’horreur, de terreur, allié à une sorte de humour noir encore plus effroyable que l’horreur. La plupart de leurs dieux sont féroces ou bizarrement malfaisants.”<sup>41</sup> Con este ejemplo, nuestro autor pretende dar una cierta importancia a los dioses mexicanos con la intención de verlos dignos de veneración más allá del contexto en el cual ellos vivían. El hecho de que se trate de dioses malvados nos quiere evidentemente alejar de aquella luz divina que, en el texto *Notre-Dame de Rheims*, era portadora de esperanza y de resurrección.

A lo largo del artículo se describen las prácticas sangrientas, los sacrificios, que estos cumplían de una manera absolutamente natural, hasta feliz. Bataille emplea ahora la palabra “abattoir”, término que encontraremos más adelante en *Documents*. Ahora, y con referencia a los aztecas, se refiere a un “matadero de hombre”; en la revista todo se transfiere a lo que es un común matadero, este donde solemos matar a los animales y, aunque no sean seres humanos los que se mueren, apartamos la mirada de estos lugares porque nos causan horror. Sigue Bataille: “Mais c’est ici le lieu de préciser avec insistance le caractère étonnamment heureux de ces horreurs. Mexico n’était pas seulement le plus ruisselant des abattoirs à hommes, c’était aussi une ville riche, véritable Venise avec des canaux et des passerelles, des temples décorés et surtout de très beaux jardins de fleurs.”<sup>42</sup> Para subrayar el hecho de que esos eventos portadores de muerte son parte de la vida, dan a la vida el justo valor, y es por esto mismo que hay que vivirlo de manera natural, el autor precisa finalmente: “La mort, pour les Aztèques, n’était rien.”<sup>43</sup> Es a través de estas palabras que Bataille introduce su crítica al mundo cristiano, exaltando actos sacrificiales que hoy en día ya están olvidados.

En este apartado hemos querido clarificar cómo la personalidad de Georges Bataille se define, subrayando que detrás de una constante rebeldía hay un momento en el que Dios seguía vivo en el pensamiento del autor. *Notre-Dame de Rheims* resulta así un caso aislado, un único texto dedicado a la religión. Después de este y de forma gradual, todo cambia, dejando claro, en el último artículo mencionado “L’Amérique disparu”, que no habrá más sitio para la cristiandad y si lo habrá será solo para destruirla, así como la catedral de Rheims ha sido derrumbada. Analizaremos ahora la revista *Documents*, la que será el fundamento de esta investigación.

---

<sup>41</sup> Georges Bataille, «L’Amérique disparu». En *Œuvres Complètes I*, 155-56.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>43</sup> *Ibid.*

## I.4 CÓMO SE NOS PRESENTA *DOCUMENTS*: EL COLLAGE Y EL MONTAJE

*Documents* es una revista cuya vida consta de quince números, siete del año 1929 y ocho del 1930. Tiene una apariencia formal, sobria y aséptica. Los primeros tres números de 1929 llevan como subtítulo: “Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie”; los siguientes cuatro números del mismo año: “Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés”. En este pequeño cambio vemos como se recupera un orden alfabético y se introduce el ámbito del “Variétés”, para que la revista no deje de ser nunca lo que es, no deje de representar nunca a sí misma como una documentación de textos de cultura. De esta manera Bataille será más claro con sus colaboradores y con sus lectores, demostrando, quizás, un cierto espíritu de provocación. Este cambio generará un desplazamiento por parte del comité, cuyos nombres a partir del número seis de 1929, aparecerán únicamente como autores de los artículos en el resumen inicial. La revista número tres de 1930 se titula “Hommage a Picasso” y al principio de esta encontramos un aviso a los lectores, un anuncio que nos dice que a partir del número siguiente se introducirán algunas modificaciones. Asimismo, los colaboradores de la revista serán aún más; los estudios sobre la arqueología, la etnografía y la historia del arte reflejarán una mayor precisión; se le dará más espacio a la pintura antigua; se aclara, finalmente, que a partir del número seis del mismo año el formato será considerablemente ampliado. El objetivo del aviso queda así bien claro: “Nous croyons pouvoir préciser ainsi la signification de DOCUMENTS dans le mouvement intellectuel contemporain”<sup>44</sup>.

La revista quiere destacar en el panorama intelectual contemporáneo, quiere hacer la diferencia. En este sentido, lo primero que se nota desde un punto de vista estructural, es que cada número se nos presenta como un collage. Se reconoce como primer collage del arte occidental la *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, obra de Picasso de 1912. Lo que impresiona de esta obra es la heterogeneidad de los materiales, el contraste generado por la imagen, las referencias que el artista hace respecto a otros elementos del cubismo. La verdadera innovación del collage está en el uso de materiales reales, diríamos sacados de lo cotidiano, y hacer de estos parte de la obra. Se trata de materiales ya existentes que son un documento de la realidad. James Clifford, en su artículo “On Ethnographic surrealism”, no da la siguiente definición: “Collage brings to the work [...] elements that continually proclaim their foreignness to the context of presentation. These elements [...] are marked as real, as collected not invented by the artist-writer. The procedures of (a)

---

44 «Avis à nos lecteurs», *Documents*, n.º 3 (1930) : 111.

cutting out and (b) assemblage are, of course, basic to any semiotic message; here they are the message”<sup>45</sup>. De esta manera se define la voluntad por parte del artista de llevar a quien mira la obra a la realidad. El collage no termina de ser un montaje y este no quiere tener un significado específico y definido: el montaje es el mensaje.

Volvemos a *Documents*. Es entonces necesario pensar en cómo la idea de collage interviene en la revista, cómo se manifiesta, considerando que no se trata de una obra de arte. Hay artículos, fotografías, reseñas, en fin, palabras y conceptos, que generan un desorden y se hacen eco de dicha técnica. La unión de todos estos elementos es justamente lo que la difiere de las otras de la misma época, sobre todo por el “cómo” estas partes están montadas. El concepto de “heterogeneidad”, algo que analizaremos en el siguiente capítulo, se ve aquí aplicado de forma total, manifestada a través de la diversidad de los protagonistas, de la diversidad de los medios utilizados, de la diversidad de los contenidos. Esta diversidad no pretende ser unificada utilizando la revista únicamente como medio de divulgación. *Documents* pretende respetar esta diversidad, le deja un amplio margen para que se propague hasta el lector; parece que diversidad y totalidad siguen el mismo camino, son ahora índices de una nueva actitud cultural. Lo primero que constatamos, hojeando la revista, es la cantidad de fotografías editadas y no se trata de sujetos puramente artísticos: los sujetos son muchos y distintos. Es esto lo que genera una primera sensación de desplazamiento, algo que podría ser mitigado si imaginamos que los artículos que las acompañan nos pueden dar una explicación de lo que estamos observando, pero no es así. Las palabras de *Documents* no tienen función explicativa y en la mayoría de los casos es difícil lograr conectar los artículos con las imágenes; por esta razón, es requerido un esfuerzo más por parte del lector. La fotografía nos concede un fragmento de la realidad y, así pues, resulta un vehículo muy potente, que encaja perfectamente con las intenciones de Bataille.

Como sabemos, Bataille no es un fotógrafo y recurre a Jacques-André Boiffard para la mayoría de las imágenes. Asistente de Man Ray y sucesivamente su colaborador, Boiffard se dedica en 1926 a ilustrar la obra de André Breton, *Nadja*, así que al principio lo vemos implicado en el movimiento surrealista. Para la revista objeto de este estudio, el fotógrafo en cuestión se dedica a primeros planos y figuras ampliadas de partes corporales: imágenes que no estamos acostumbrados a ver en una revista cultural.

---

<sup>45</sup> James Clifford, «On Ethnographic surrealism», *Comparative Studies in Society and History* 23, n.º 4 (1981): 563.

Además, estas fotografías no tienen un prominente aspecto ni erótico ni estético y si lo tuvieran no se manifestara aquella heterogeneidad tan querida a nuestro autor: las imágenes tienen una vida independiente, llegan a provocarnos porque las percibimos como algo que es distinto y es así como Bataille quiere que nos enfrentemos con lo desconocido.

En el dossier de *Documents*, publicado póstumamente, nuestro autor aclara su posición hacia la fotografía, sobre todo hacia aquella fotografía que refleja su contemporaneidad y en este contexto Bataille considera las imágenes de Boiffard como una admirable excepción: “Après les photographies d’Adget et les curieuses tentatives de Man Ray il ne semble pas que les *photographes d’art* spécialisés puissent produire autre chose que des acrobaties techniques assez fastidieuses. Les photographies d’information ou de cinéma sont beaucoup plus agréables à voir et beaucoup plus vivantes que la plupart des chefs-d’œuvre qu’on soumet à l’admiration du public. Il faut faire exception pour une admirable photographie de J.-A. Boiffard”<sup>46</sup>. El autor utiliza la cursiva para definir a los “fotógrafos de arte”, dándonos a entender que los quiere poner en evidencia en el texto, pero al mismo tiempo no comparte del todo esta idea de fotografía. Su interés está claramente dirigido hacia las imágenes con un aspecto más informativo, útil. La vivacidad a la que se refiere Bataille es por cierto algo conseguido en la revista: las fotografías representan aquel elemento que primero captura el lector.

Es necesario, quizás, detenernos por un momento sobre la relación que hay entre el arte y la fotografía. Nuestra investigación pretende encontrar las influencias del pensamiento bataillano en el arte contemporáneo y *Documents* es precisamente aquel fundamento que utilizaremos para conseguir este objetivo. A través de las palabras de Bataille sobre la fotografía entendemos el valor, coherente por su parte, que se le da a este medio, con el fin de documentar, algo perfectamente en línea con la revista. En estos años artistas como Man Ray y László Moholy-Nagy están intentando añadir a la fotografía el valor de obra de arte, añadirlo a ese aspecto únicamente documental. Este fenómeno, obviamente, pone en discusión la percepción de la obra de arte, devaluándola. En su breve libro *El ojo y el espíritu* (*L’Œil et l’esprit*), Maurice Merleau-Ponty nos propone una interpretación muy peculiar acerca de esta relación entre el arte y la fotografía. Citando un texto de Rodin, *L’art*, nos dice cuanto sigue:

---

<sup>46</sup> Georges Bataille, *Dossier de «Documents»*. En *Œuvres complètes II* (Paris : Gallimard, 1970), 122.

Rodin fa a questo proposito un'osservazione profonda: «É l'artista ad essere veritiero, e la fotografia bugiarda, perché, nella realtà il tempo non si ferma». La fotografia mantiene aperti gli istanti che la spinta del tempo richiude subito, distrugge il superamento e lo sconfinamento, la «metamorfosi» del tempo, che la pittura invece rende visibile, [...]. La pittura non cerca l'aspetto esteriore del movimento, ma le sue cifre segrete. E ne esistono di più sottili di quelle di cui parla Rodin: ogni carne, anche quella del mondo, irraggia fuori da se stessa.<sup>47</sup>

Estas consideraciones de Merleau-Ponty nos dejan un punto de vista que ve la absoluta independencia entre estos dos medios de expresión; se entrevé el valor añadido del arte con su manera de profundizar aspectos que en la fotografía solo quedan en la superficie. Es quizás en esta superficie que se manifiesta su propio valor. La carnalidad, como dice el autor en cuestión, hasta la carnalidad del mundo, entendida como la esencia, la textura de todo desde un punto de vista perceptivo, desborda esta misma textura, y es esto lo que la pintura puede llegar a representar. Por esta razón el arte sigue teniendo el poder de llegar a representar un misterio que no llega a la fotografía. Por lo tanto, considerando esta independencia llegamos a que cada número de *Documents* nos llega a parecer un collage. El arte y la fotografía respetan la naturaleza que le es propia y la mistura de estos factores, junto con otros, provoca ese desplazamiento para el lector que hemos mencionado antes.

Georges Didi-Huberman, durante una entrevista relacionada con el montaje, conecta esta técnica a un principio de adivinación. Una de las más grandes obras de montaje es sin duda el *Atlante Mnemosyne* de Aby Warburg y Didi-Huberman toma como ejemplo la tabla número uno de esta obra. Aquí aparecen las vísceras animales y el cielo. Es justamente juntar estas dos realidades heterogéneas que da vida a un montaje: “É proprio qui che interviene qualcosa che è fondamentale nella costituzione della conoscenza stessa, ossia la messa in correlazione di due ordini di realtà estremamente eterogenei: le interiora di un corpo animale e il cielo. Questo è il montaggio. Ora questa forma di correlazione è essenziale a una delle prime forme di conoscenza che è la conoscenza divinatoria”<sup>48</sup>. La adivinación es entonces aquel fenómeno que se desencadena cuando relacionamos dos realidades ajenas, esto provoca tanto nuestra percepción como nuestro conocimiento. En esta charla Warburg es solo el punto de partida

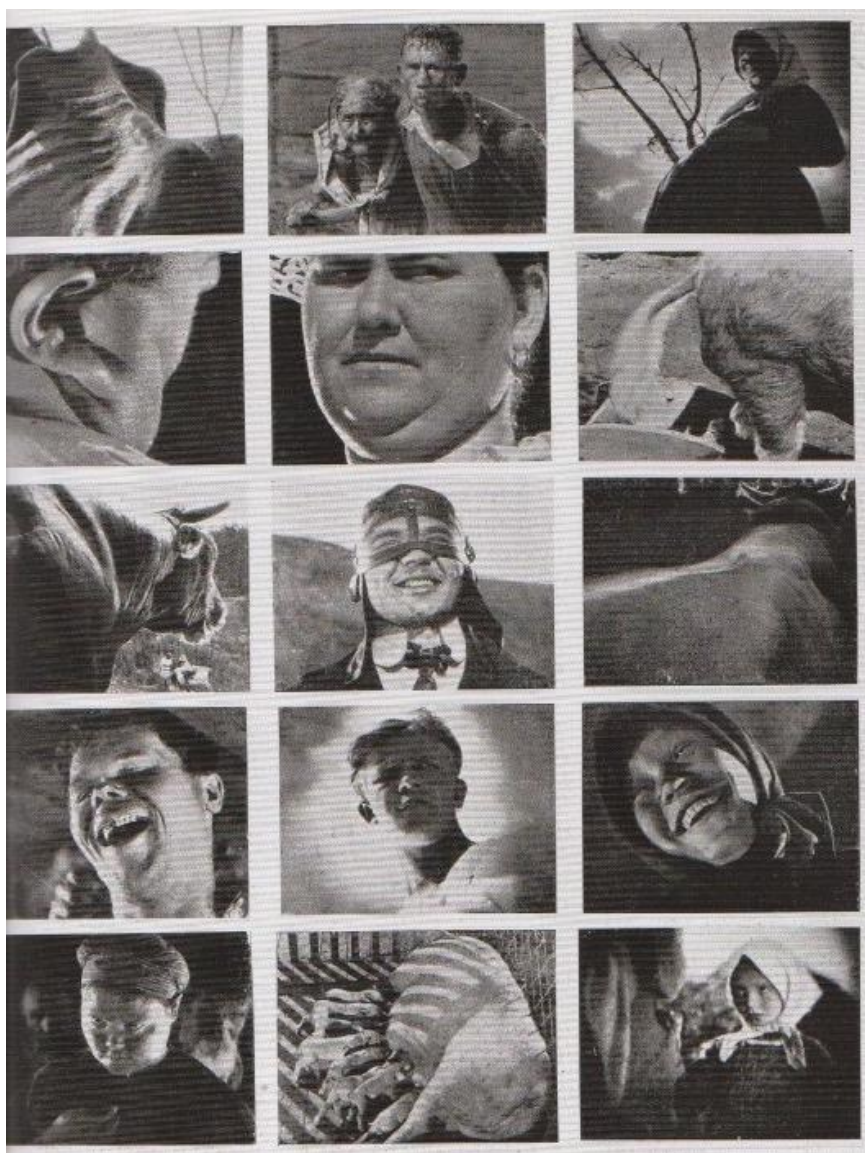
---

<sup>47</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (Milano: SE, 1989), 56.

<sup>48</sup> Marie Rebecchi, «Cosa significa “Conoscere attraverso il montaggio”. Intervista a Georges Didi-Huberman», [giornaledifilosofia.net](http://giornaledifilosofia.net), 11/2010, 3.

que nos lleva a otras importantes figuras que han empleado el montaje como una disfunción perceptiva, entre estas destaca la Sergej Ejzenštejn. La entrevistadora habla del concepto de dionisiaco que el director de cine utiliza en su teoría general sobre el montaje. Se identifica con Dionisio la imagen de un dios desmembrado, aun así, su danza sigue adelante.<sup>49</sup> Por lo tanto, más que a un montar, asistimos a un desmontar. De manera paralela las imágenes desmontadas, heterogéneas en el caso de *Documents*, siguen funcionando, aunque la lejanía entre los ámbitos que les pertenece.

En la entrevista en cuestión no faltan referencias a la figura de Bataille y a su revista. *Documents* no se olvida de mencionar a la figura de Eisenstein en varios artículos, dejando pasar el mensaje de que este director de cine utiliza el montaje con una cierta rebeldía, acercándose a la naturaleza de la revista. En el texto “Six conférences



S. M. EISENSTEIN: *LA LIGNE GÉNÉRALE*, 1929.

<sup>49</sup> Ibid., 4.



d'Eisenstein"<sup>50</sup>, Georges Henri Rivière le dedica poco más de diez líneas, donde se anuncia la intención de este de entregar un artículo para la revista. Sin embargo, no hay traza de este artículo en ninguno de los números de *Documents*. Hay que esperar cuatro números más para que se le dedique un espacio. "La ligne générale"<sup>51</sup> lo hace, poniendo el acento sobre la modernidad de la técnica empleada por Eisenstein. Rivière introduce este texto de Robert Desnos, como haciéndose eco del anterior y hace referencia a las



S. M. EISENSTEIN: *LA LIGNE GÉNÉRALE*, 1929.

conferencias en la Sorbonne, conferencias dadas por el director e interrumpidas por las fuerzas del orden:

<sup>50</sup> Georges Henri Rivière, «Six conférences d'Eisenstein», *Documents* n.º 7 (1929) : 384.

<sup>51</sup> Robert Desnos, «La ligne générale», *Documents* n.º 4 (1930) : 217.



Cette conférence devait être suivie de la projection de la Ligne générale, film ayant pour sujet la mise en valeur des terres russes — jusqu’aujourd’hui exploitées par des paysans arriérés — à l’aide des procédés les plus perfectionnés de la technique moderne. [...] je dois affirmer strictement que rien ne justifiait une mesure, prise trois heures avant la conférence par la Préfecture de Police, interdisant la projection. Cette mesure, depuis le Second Empire la première par laquelle l’autorité policière intervient spontanément à la Sorbonne, a suscité dans la presse un certain nombre de commentaires;[...]<sup>52</sup>.

Lo sucedido descrito por Rivère denuncia no solamente la modernidad de una técnica, sino también la modernidad del mismo Eisenstein, de su pensamiento, una modernidad difícil de aceptar por su entorno. *Documents* quiere hacerse testigo de esto acompañando al artículo dos páginas de fotogramas, los fotogramas de la película que, efectivamente, da el título al artículo. La transgresión de la revista reside aquí. Eisenstein no escribirá nunca por *Documents*, en cambio dejará que publique unas cuantas escenas de su película. ¿Cuál mejor manera de mostrar esta modernidad a través de las imágenes cinematográficas? Estas pueden considerarse más que fotografías, se trata de primeros planes de los protagonistas, imágenes que nos muestran una retrospectiva llena de expresiones destinadas a representar la naturaleza humana y no solo. Son estos primeros planes los que se hacen eco de aquellos de Boiffard, aquellos que llenan la revista con una diversidad que las hace únicas. El aspecto social es la característica más evidente de esta película, junto con el colectivismo. Pero más allá de la técnica del montaje en sí, más allá de del aspecto social y político, Eisenstein ocupa este lugar aquí por su capacidad de concreción, fenómeno del cual la revista se quiere hacer portadora: dejar de lado el idealismo y las ideas preconcebida, para así hacer lugar a ideas accesible a lo profano. Lo leemos en las palabras de Desnos: “[...] Eisenstein réalise déjà ce projet qu’il exprimait lors de sa conférence la Sorbonne: rendre concrètes, tangibles, claires comme le jour les théories les plus abstraites, les conclusions mêmes des raisonnements et des conjectures les moins accessibles au profane”<sup>53</sup>.

Bataille expone su idea sobre Eisenstein en el artículo “Les écarts de la nature”<sup>54</sup>, donde se habla de las formas humanas, las formas más monstruosas. Es un artículo que volveremos a considerar a la hora de hablar del cuerpo en el siguiente capítulo. La intención de nuestro autor en este texto es demostrar cómo unas incongruencias

---

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Georges Bataille, «Les écarts de la nature», *Documents* n.º 2 (1930) : 81.

corporales no lleguen solo a provocarnos horror, sino también seducción. Este planteamiento volverá más veces a lo largo de los quince números y bajo distintos ejemplos que tratan de hacerlo válido, pero es aquí donde el autor nos introduce a lo que define como “la dialéctica de las formas”. El objetivo de Bataille es subvertir la medida común, la idea platónica de la belleza, lo que puede considerarse objetivamente bello y lo hace utilizando como ejemplo lo de un montaje: las imágenes compuestas de Galton. Se trata de imágenes hechas por impresiones sucesivas. Tomando como ejemplo un cierto número de rostros de estudiantes americanos, se llegará a lo que se puede considerar el prototipo de una cara: “On connaît les images composites de Galton réalisées par impressions successives, sur un même plaque photographique, de figures analogues mais différentes les unes des autres. Ainsi avec quatre cents visages d’étudiants américains mâles, on obtient un visage type d’étudiant américain”.<sup>55</sup>

Obviamente una figura monstruosa se coloca en el opuesto de la que se genera utilizando la metodología de Galton y según el pensamiento bataillano no podemos nunca dejar de considerarlas. Con la utilización de una lupa, Bataille quiere individuar las monstruosidades que caracterizan a cada uno y así como las formas geométricas son regulares, las formas monstruosas son irreductible, esta es su propiedad. Lo que se hace a lo largo de toda la revista es poner en primer plano, con un corta y pega muy invasivo, todas estas imágenes “monstruosas”, imágenes que han estado ocupando siempre el último sitio en el listado del mundo académico, en el listado de todo lo que es comúnmente bello y aceptado. La intención es ponerlas de relieve. A partir de un montaje convencional y pasando por su refutación, Bataille llega a Eisenstein, identifica en sus películas, una “dialéctica de las formas”. Tratar de una técnica cinematográfica en un pasaje esencialmente dedicado a las formas humanas no “regulares”, a monstruos, refleja algo conflictivo y es en este tipo de aspectos que distinguimos la interdisciplinariedad de la revista. Lo que los vincula es, efectivamente, el montaje. Es gracias al montaje que las distintas formas generan una dialéctica. Las películas de este director generan reacciones, las más elementales, las mismas provocadas por los desechos de la naturaleza: “L’expression de la dialectique philosophique par les formes, telle que l’auteur du *Cuirassé Potemkine*, S. M. Eisenstein, se propose de réaliser dans un prochain film (ainsi qu’il l’a indiqué au cours de sa conférence du 17 janvier à la Sorbonne) est susceptible de prendre le valeur d’une révélation et de décider des réactions humaines les plus

---

<sup>55</sup> Ibid., 82.

élémentaires, portant les plus conséquentes”<sup>56</sup>. El texto bataillano parece ser un texto explicativo de una teoría del montaje tal y como la vemos planteada en las dos páginas de fotogramas que el mismo Eisenstein elige, un montaje que permite un dialogo entre las formas, pero que sean de las más impactantes.

## **1.5 DOCUMENTS Y LA ARBITRARIEDAD DE LAS IDEAS**

Bataille habla de un movimiento que diga que sí a todo, algo declarado, como vimos, en el lanzamiento de *Documents*. Paul Rivet, con referencia a la etnografía, aclara que todos los elementos tienen que ser objeto de estudio; André Schaeffner especifica que ningún objeto será excluido, aunque informe. La razón por la cual insistimos sobre el concepto de totalidad es esta: los colaboradores de la revista son distintos, cada uno aporta su propio conocimiento, tocando ámbitos aparentemente lejanos; al mismo tiempo cada uno preserva como una intimidad, un propio aspecto personal que determina una revista tan variada. Pero la matriz que conecta estos quince números es exactamente esta, la totalidad: hablar de todo, aunque bajo, mostrarlo todo, aunque monstruoso, reconocerlo todo, aunque espantoso.

Los contenidos del primer número están divididos en artículos y en una sección final llamada: “chronique”; a partir del segundo número de 1929, encontramos, siempre en las páginas del cierre, el diccionario crítico; en el tercer número del mismo año el apartado “chronique” incluirá dicho diccionario. Tampoco en este caso leemos definiciones típicas o por lo menos usuales de un diccionario; de hecho, el mismo Bataille nos comenta el objetivo de esta sección en la definición de “Cheminée d’usine”. Aquí observamos ante todo una crítica a la arquitectura moderna y a la figura del esteta, se nota un eco de la definición del término “Arquitectura” que ya hemos analizado previamente. En su infancia el autor recuerda mirar a las chimeneas de las fábricas como a gigantes espectros, generadores de cólera y de angustia. Este punto de vista infantil y salvaje ha sido remplazado por otro “savante”, sabio, que hace que las chimeneas sean percibidas ahora como verdaderas abstracciones y bellezas inventadas por miserables estetas: “Aujourd’hui, alors que de très misérables esthètes, en quête de plaisir leur chlorotique admiration, inventent platement la beauté des usines, la lugubre saleté de ces énormes

---

<sup>56</sup> Ibid.

tentacules m'apparaît plus écœurante..."<sup>57</sup>. El autor considera esta forma de abstracción absolutamente equivocada, una invención. Es justamente a partir de esta errónea definición de esteta que Bataille clarifica cuál es el planteamiento de este diccionario, se trata de corregir las ideas académicas, poner en evidencia errores en definiciones de esta tipología: "Or, le seul sens que peut avoir le dictionnaire ici publié est précisément de montrer l'erreur des définitions de ce genre"<sup>58</sup>. Los contenidos del diccionario crítico están así enfocados entonces: disfrazados de lo que es un vocabulario, pero que en realidad esconden un carácter extremadamente subversivo. En el pensamiento bataillano no hay sitio para poner etiquetas a las ideas, lo preconcebido no está admitido, por esta razón, probablemente, nuestro autor utiliza lo que es el símbolo de una definición y lo destruye por completo, a partir de su propia esencia.

Los subtítulos que acompañan los números de *Documents* nos dan pistas sobre los argumentos tratados y como lectores de la revista consideramos que cada uno de ello es solo un vehículo que trata de poner en discusión la posición del hombre y su pensamiento hacia todo lo que se puede considerar académico, preconcebido, asumido; el autor no quiere convencernos de algo sino ayudarnos a que nuestra mente se abra a más posibilidades. La cuestión es la siguiente: ¿si el hombre es la medida de todo, podemos imaginar cual sería nuestra visión si el animal sería esta medida? En esta perspectiva entendemos que el primitivismo es exclusivamente una influencia que viene desde el exterior, desde el contexto en el cual la revista nace. Si hacemos un esfuerzo, si procuramos ir un poco más allá del primitivismo en sí, llegamos a la animalidad. Nos referimos a la animalidad que reside en cada uno de nosotros, y es justamente hacia esta dirección que se utilizan la etnografía, la arqueología, las doctrinas, las bellas artes. Para acercarnos a este aspecto es necesario restablecer la relación entre el hombre y la materia, entre el hombre y la naturaleza, dejarnos seducir desde un sentido de libertad, libertad de disponer de nosotros mismos en todos los sentidos.

Este continuo acercamiento de la figura humana al animal se desprende en varios escritos de *Documents*. El primer artículo con el cual Bataille empieza su participación a la revista es "Le cheval académique"<sup>59</sup>. Volveremos sobre este texto en el siguiente capítulo, hablando de cuestión de la forma. Nos detenemos ahora para demostrar cómo nuestro autor declara sus intenciones desde el principio, llevándonos hacia aquellas

---

<sup>57</sup> Georges Bataille, «Cheminée d'usine», *Documents* n.º 6 (1929) : 329.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 332.

<sup>59</sup> Georges Bataille, «Le cheval académique», *Documents* n.º 1 (1929) : 27.

cuestiones corporales que serán nuestro fundamento en relación con la pintura. El caballo académico que da el título al texto se refiere al caballo representado por los griegos sobre sus monedas; este mismo se encuentra aquí comparado con el caballo representado por los gallos, queriendo subrayar la diferencia formal que los aleja. La belleza, la armonía, la perfección de las formas helénicas chocan con la desordenada imagen del caballo sobre la otra moneda. No hay una sola manera de representar a este animal, Bataille nos quiere mostrar que la armonía puede ser una idea entre muchas más y es justamente este enfoque el que lo lleva hacia aquel carácter del ser humano, que es su propia arbitrariedad. Vemos cómo empieza el artículo en cuestión:

En apparence, rien dans l'histoire du règne animal, simple succession de métamorphoses confondantes, ne rappelle les déterminations caractéristique de l'histoire humaine, les transformations de la philosophie, des sciences, des conditions économiques, les révolutions politiques ou religieuses, les périodes de violence et d'aberration... D'ailleurs, ces changements historiques relèvent en premier lieu de la liberté attribuée conventionnellement à l'homme, seul animal auquel on consente des écarts dans la conduite ou dans le pensée.<sup>60</sup>

Nada en la historia del reino animal se puede comparar con las características de la historia humana, porque todos los cambios históricos que caracterizan esta última se conectan directamente con la libertad que le ha sido convencionalmente atribuida al hombre. Bataille quiere decirnos que el hombre no es nada más que un animal, el único animal al cual se conceden diferencias en la conducta o en el pensamiento. Un tono efectivamente crítico acompaña estas consideraciones con la idea de que el hombre se aleja siempre más de su propia animalidad, una animalidad perdida.

De momento no queremos profundizar en este asunto, pero queremos evidenciar cómo este tema está presente en varios artículos de manera bastante declarada. Si volvemos al diccionario crítico y precisamente a la definición de “Métamorphose”<sup>61</sup>, no damos cuenta de la efectividad que este apartado tiene al final de cada número. Este contenido, entre otros, demuestra la voluntad de acción, algo que parece necesario a Bataille. La metamorfosis es, por esto, aquel fenómeno del cual el hombre no se puede librar, es aquel momento que permite una condición de confusión entre el ser hombre y el ser animal. En este sentido logramos no perder de vista los instintos más violentos que

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Georges Bataille, «Métamorphose», *Documents* n.º 6 (1929) : 332.

igual yacen en la naturaleza humana. De hecho, la parte de esta definición escrita por Bataille se titula: “Animaux sauvages”.

A través de las páginas de *Documents* descubrimos que lo que puede ayudar a volver a dicha animalidad, a tener consciencia de esta, es el mito. El mito, junto con el sacrificio, la ritualidad, el totemismo, el éxtasis, llevan el traje del primitivismo, de la etnografía y también de las bellas artes, de hecho, el camuflaje se nos presenta con varios artículos dedicados a las máscaras. El objetivo de Bataille es mover la posición del hombre desde un plan vertical, representado por su propia posición erecta que da hacia el sol, hasta una posición horizontal. Por lo tanto, asistimos a una crítica más al idealismo, pero no solo. Tanto el valor estético e incluso el formalismo museístico se cruzan con este planteamiento: no vivimos más los objetos expuestos en espacios artísticos como relacionados al contexto que le pertenecía, en realidad los disfrutamos solo de manera abstracta.

En el ya mencionado prefacio a la reimpresión de los quince números de la revista, Denis Hollier escribe un texto que deja espacio a muchas consideraciones. Como hemos podido ver al principio del este capítulo Mauss fue una importante fuente para nuestro autor; además de este Hollier nos propone la figura de Carl Marx, precisamente en relación con los objetos y con el valor de uso que estos tienen. El valor de uso es aquel aspecto material de los objetos, ese que nos deja entrar en contacto con el mismo para poder utilizarlo. Marx lo explica en *El Capital*; lo leemos a través de las palabras de Hollier: “On connaît la description que les premières pages du *Capital* donnent de cette valeur d’usage. «L’utilité d’une chose, écrit Marx, fait de cette chose une valeur d’usage». Cette utilité ou valeur d’usage de la chose n’est pas détachable de son support matériel. [...], c’est à la faveur d’un retard à la consommation, que la valeur d’échange se détache de l’objet. Elle est une valeur d’usage différée.”<sup>62</sup> No podemos separar la utilidad del objeto de su soporte material, y esta se realiza, efectivamente, solo consumiendo el objeto. El consumo al cual se hace referencia es la utilización del objeto mismo. Conectando la utilidad con la consumición se determina otro valor que es el valor de intercambio. Es justamente cuando el objeto vive en un estado de intercambio continuo que su consumición se pospone, se pospone hasta que se llega a tratar el objeto como una mercancía. La crítica museística se insinúa ahora. La reflexión de Hollier ayuda a entender muy bien la postura de Bataille, el abstraccionismo que nuestro autor critica a

---

<sup>62</sup> Hollier, «Le valeur d’usage de l’impossible», X.

los estetas es aquel que desvincula los objetos, la referencia va a todos aquellos objetos que manifiestan la vuelta al primitivismo en aquellos años, desde el contexto que le pertenece. El artículo de André Schaeffner “Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie”<sup>63</sup> nos expone este concepto pasando por la experiencia artística de hombre. El autor propone para el museo de etnografía del Trocadero una sección dedicada a los instrumentos musicales. Para que las visitas se beneficien de estos de una manera completa, se proponen imágenes de cómo dichos instrumentos se tocaban. Esto es lo que justamente ayuda a recuperar la función del objeto sin afectar su naturaleza.

El plasticismo del arte y la demasiada atención a la forma se combaten con otro contenido, quizás el más discutido y estudiado: lo informe. La definición dada en el diccionario crítico es el emblema de una no-definición. Bataille nos deja entender solo la esencia de este concepto, porque es justamente ahora que cualquier clarificación académica resultaría fuera de sitio. El último número del 1929 acoge este término y la cosa peculiar es que, en la misma sección, la del diccionario crítico, la primera definición es la del “crachat”, escupitajo. Michel Leiris, entre otros, lo define así: “Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l’imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l’informe, de l’invérifiable, du non-hiérarchisé...”<sup>64</sup>. El escupitajo es entonces el símbolo de lo informe, pero la definición de este todavía no la hemos tratado. Nos dejan una pista de algo que Bataille clarificará solo dos textos más adelante y en esta pista no se especifica una simple indefinición: lo informe es todo lo que no cabe en ninguna jerarquía. Lo imaginamos entonces como un pequeño residuo, algo que no se puede colocar en ningún sitio, pero existe y nuestro autor quiere que tomemos consciencia de este aspecto residual de hecho, informe. Dos definiciones más allá llegamos a la de lo informe. Bataille escribe:

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. [...] Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l’univers prenne forme. [...] Par contre affirmer que l’univers ne ressemble à rien et n’est qu’*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> André Schaeffner, «Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie», *Documents* n.º5 (1929) : 248.

<sup>64</sup> Michel Leiris, «Crachat», *Documents* n.º 7 (1929) : 382.

<sup>65</sup> Georges Bataille, «Informe», *ibíd.*

Lo informe bataillano es un concepto muy determinante, no solo en el pensamiento del autor, lo es también considerando el valor que se le ha dado en el tiempo en relación con la historia de arte. Relacionar Georges Bataille al arte ha sido, la mayoría de las veces, relacionar el arte con lo informe. Volveremos a tratar este concepto en el capítulo cuatro, cuando hablaremos de la relación que esta definición tiene con el arte informalista. Si nos detenemos únicamente en las palabras del autor, descubrimos que este término es una voz del diccionario entre otras, esta palabra esconde su crítica al academicismo como otras. Donar necesidad a las palabras quiere decir quitarlas de la esfera abstracta para que puedan tener una practicidad. Además, nuestro autor acerca el universo a este concepto y surge un doble paralelismo: el universo no se parece a nada, es algo informe, es como decir que es un escupitajo. Hay que aclarar algo muy importante, o sea que informe no es falta de forma y no es un caso que para tratar de definirlo se elija el universo como medida. El concepto de totalidad vuelve a mostrarse, porque lo informe se insinúa en todo y serán sus aspectos más monstruos aquellos con los cuales tendremos que enfrentarnos en *Documents*.

## **I.6 EL IDIOMA DE BATAILLE, LA ESCRITURA EN *DOCUMENTS***

Bataille pone en duda todo lo que el hombre idealiza y, para alcanzar este objetivo, trata de acompañarlo hacia la superación de sus propios límites. Si pensamos en una escritura que pueda difundir este mensaje, es evidente que el lenguaje empleado resultará incomodo, al borde de lo aceptable. La agresividad lexical de la revista pasa a través de una escritura que parece vivir de un dualismo: asistimos a un aspecto hermético junto con otro más práctico. El primero es empleado para que el lector cuestione, se haga preguntas; el segundo sirve para poner en acción las ideas, para desvelar la necesidad de las palabras. Así como por otras características que hace de *Documents* una revista tan peculiar, el lenguaje también se emplea de manera distinta y aquí infringir el lenguaje es superar la forma del lenguaje mismo. Antes de adentrarnos en los textos de la revista para analizar la visión del lenguaje, nos detenemos primero en un artículo de Michel Foucault y sucesivamente en el ya citado libro de Denis Hollier *La prise de la concorde*, para analizar las consideraciones que estos dos autores hacen de la escritura de Georges Bataille.



“Préface a la transgression”<sup>66</sup> es el artículo que Foucault dedica a Bataille en la ya citada revista *Critique*, en el número dedicado completamente a nuestro autor. El análisis del lenguaje bataillano es aquí enfocando enteramente sobre la sexualidad, una sexualidad que penetra las obras de nuestro autor, desarrollándose desde la caída de un punto firme representado por la religión. Cuando la fe desvanece y Dios, en el pensamiento de nuestro autor, se muere, se genera ausencia, profanación, conspiración y por fin experiencia. Se trata de una muerte necesaria, justamente la que permite librar nuestra existencia de los límites que la rodean, porque según Bataille Dios es nuestro límite más grande. Foucault, en el título de su texto, utiliza la palabra transgresión y es aquel término que hemos identificado al principio como un término fundamental. Pasar el límite es transgredir, pero nunca llegaremos a esto si no hubiera el límite que lo permitiría. En este sentido, Foucault cita Bataille: “[...] : une expérience de la sexualité qui lie pour elle-même le dépassement de la limite à la mort de Dieu. «Ce que le mysticisme n’a pu dire, (au moment de le dire, il défailait), l’érotisme le dit: Dieu n’est rien s’il n’est pas dépassement de Dieu dans tous les sens de l’être vulgaire, dans celui de l’horreur et de l’impureté ; à la fin dans le sens de rien...»”.<sup>67</sup> Vincular la muerte de Dios a la sexualidad quiere poner la atención en la falta que la religión cumple, una falta que el erotismo puede satisfacer con su propia experiencia, a condición que esta experiencia sea vulgar, impura, horrible, que sea nada. Aún así, aunque esta sustitución parezca un querer pasar de un idealismo a otro, no es así. La trasgresión llevada a cabo por la sexualidad no nos llevará a ningún resultado específico, menos a una creencia en la cual poderse refugiar. Como leemos a través de las palabras de Bataille, solo llegaremos a “le sens de rien”.

Estas son las condiciones que dan vida a un discurso filosófico que afecta tanto al lenguaje como al mismo escritor. La experiencia bataillana tiene lugar ahí donde el idealismo, bajo cualquier forma, no ocupa más aquella cumbre que la religión le había destinado. Se trata de una experiencia que vive a lo largo de todas sus obras y que se manifiesta a través de un idioma que no pretende más evocar, sino actuar, ser efectivo. A pesar de esta efectividad, Foucault nos da una peculiar imagen de esta escritura: la transgresión a la cual Bataille la condena hace que el autor se pierda, desaparezca en su propio discurso, llegando a una lucha constante entre la afirmación del lenguaje y la incomunicabilidad a la cual se le manda. La muerte del autor en sus textos es la absoluta prueba de querer transgredirlos. Se define así una constante búsqueda de una escritura

---

<sup>66</sup> Michel Foucault, «Préface a la transgression». En *Critique 195-196 Hommage à Georges Bataille*, 751.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 754.

que mejor pueda transportarnos en el pensamiento del límite, porque esta es la escritura que manifiesta dicho pensamiento. Definiríamos esta también como una experiencia, algo necesario para que el lector llegue hasta el mundo de la transgresión: “Là où la mort de Bataille vient de placer son langage. Maintenant que cette mort nous renvoie à la pure transgression de ses textes, que ceux-ci protègent toute tentative de trouver un langage pour la pensée de la limite. Qu’ils servent de demeure à ce projet en ruines, peut-être, déjà”.<sup>68</sup>

Sin duda llegamos a identificar un sacrificio en este tipo de lenguaje, quizás dos si pensamos tanto en sujeto filosófico como en la escritura en sí. En este sentido, el lector se encuentra desplazado y, a través de las palabras de Foucault, entendemos que son estas las condiciones necesarias para capturar la atención de quien lee. Si hablamos de experiencia, no podemos evitar considerar que las palabras se mueven de un nivel al otro y la experiencia de la sexualidad se verifica a través de este lenguaje. Podemos definir el idioma de Bataille como el de la transgresión, sin él no llegamos a superar el límite y no podemos, por consecuencia, conocer la muerte. El autor del texto define este idioma como un laberinto donde la deriva y la dispersión del mismo discurso filosófico llegan igualmente a abrir una fisura: esta fisura es la comunicación.<sup>69</sup> No hay que esperarse una comunicación lineal y clara, porque el sujeto que sale de esta abertura se perdió a sí mismo en el intento de superar el límite. En dichas consideraciones se nos presenta un sujeto que, aun disperso, arriesga su propia integridad para transgredir y esto es todo lo que merece la pena si ayuda a alcanzar un más allá. Se trata de un fenómeno que encontraremos más adelante cuando hablaremos del cuerpo en *Documents* y del cuerpo en la pintura. Mientras, lo leemos a través de las palabras de Foucault: “[...], que le langage philosophique s’avance comme en un labyrinthe, non pour le retrouver, mais pour en éprouver (el par le langage même) la perte jusqu’à la limite, c’est-à-dire jusqu’à cette

---

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> En el artículo titulado «Le labyrinthe», publicado por la revista *Recherches philosophique* (1935-1936), Bataille habla de un principio de insuficiencia que caracteriza a los seres humanos. El autor traslada esta insuficiencia al lenguaje, demostrando cómo cualquier tipo de idioma no podrá nunca llegar a expresar por completo la totalidad del ser. Este fenómeno genera una constante mediación entre el hombre y las palabras, algo que nos limita en la medida en que tenemos siempre que relacionarnos con estas a la hora de comunicar. Algo necesario pero que, al mismo tiempo, nos quita autonomía: “Toute l’existence, en ce qui concerne les hommes, se lie en particulier au langage, dont les termes en fixent les modes d’apparition à l’intérieur de chaque personne. Chaque personne ne peut représenter son existence totale, fût-ce à ses propres yeux, que par le moyen des mots. Les mots surgissent dans sa tête chargés de la foule d’existences humaines ou supra-humaines par *rapport* à laquelle existe son existence privée. L’être n’est donc en elle que médiatisé par les mots, qui ne peuvent le donner qu’arbitrairement comme «être autonome», mais profondément comme «être en rapport».” Bataille, *Œuvres complètes I*, 436.

ouverture où son être surgit, mais perdu déjà, entièrement répandu hors de lui-même, vidé de soi jusqu'au vide absolu, — ouverture qui est la communication : [...]”.<sup>70</sup>

Este prólogo a la transgresión de Foucault demuestra cómo el límite, la experiencia, y sobre todo la sexualidad son elementos transferibles al idioma bataillano: la comunicación se hace cargo de un mensaje que siempre se identifica con la muerte de Dios. Un evento que es una profanación, una profanación que se traslada a la figura del mismo escritor. El texto se mueve entre la comunicabilidad y la incomunicabilidad, y este ir y venir continuo no es otra cosa que la experiencia de la escritura bataillana, una escritura cuyo idioma nos demuestra que hay fallos y zonas oscuras. Bataille quiere conducirnos ahí, violando su propio lenguaje. Este proceso se plantea como un pasaje obligado, esta profanación empieza con la destrucción de la idea por excelencia, encarnada en la figura de Dios, para llegar a la muerte del mismo escritor.

Denis Hollier, en su libro *La prise de la concorde*, retoma la metáfora del laberinto relacionándola también con la escritura bataillana. Si según Foucault dicha escritura necesitaba de la dispersión del autor, su muerte, para llegar a tener una efectividad, Hollier habla de pérdida: la pérdida del sí mismo en este mismo laberinto. Vimos como, en al antecedente texto analizado, todo empieza siempre con la muerte de Dios, metáfora del fin de la religión en la vida de Bataille. Ahora el enfoque traslada la creencia a otro elemento que se encuentra aquí relacionado con el laberinto: la pirámide, una construcción arquitectónica que nos remite al primer escrito de Bataille: *Notre-Dame de Rheims*. Esta catedral es todo lo que nuestro autor quiere destruir en los escritos que le siguen a este texto, porque esta catedral es la idea por excelencia. Es así como Hollier supera a Foucault. Más allá del laberinto el hombre necesita creer en algo, su esperanza de salvación se tiene que manifestar de alguna manera y es por esto por lo que mira hacia arriba, mira hacia la cumbre de esta pirámide. El ser humano proyecta una construcción arquitectónica que se eleva hacia arriba generando una verdadera sublimación, una idea que le permite pensar que logrará salir del laberinto. Es como visualizar un cono óptico: una construcción que no es otra cosa que fruto de la imaginación. Tratar de alcanzar una cumbre, pensar sobre todo que es posible alcanzarla utilizando una idea sublimada por nuestro intelecto, causa de esta manera una ceguera, un continuo conflicto: “2. *La pyramide*. [...] C’est la sortie du labyrinthe comme érection de la pyramide. [...] La totalité du labyrinthe ressemblée dans le cône optique. La pyramide est homologue au

---

<sup>70</sup> Foucault, «Préface a la transgression», 762.

cône optique, elle est la structure même de la vision, de la théorie avec, au sommet, l'œil divin de l'être".<sup>71</sup> Hollier nos aporta el ejemplo de Ícaro, haciéndose eco de un texto bataillano que tomaremos en examen más adelante, donde Ícaro, con su pretensión de llegar cuanto más cerca posible al sol, termina cayéndose. Persiguiendo este camino vemos como se hace manifiesto el dualismo bataillano, algo que en siguiente capítulo profundizaremos porque es fundamental en su pensamiento. Pirámide y laberinto no son una oposición. La pirámide es un efecto del laberinto y una cosa no existiría sin la otra. El ser humano lleva a cabo una agotadora pelea que termina siendo una ilusión; tratar de salir del laberinto a través de una sublimación, una idea generada por su propia mente que solo sirve a que dicha lucha sea más aguantable. Es justamente así que toma lugar la pérdida según Hollier: "La sommet (somme) est le lieu de l'imaginaire. Icare s'envole, mais il retombe. C'est en effet l'un des détours du labyrinthe que laisser penser qu'on puisse en sortir et même d'en entretenir le désir. La sublimation est un fausse sortie qui entre dans son économie. La pyramide n'est qu'un produit du labyrinthe lui-même, elle lui appartient de part en part. [...] Donc, l'opposition du labyrinthe et de la pyramide n'est pas une alternative. Ils sont impliqués l'un par l'autre".<sup>72</sup> En el pensamiento bataillano no hay sitio para dicha pirámide. La intención es justamente aprender a sobrevivir en este laberinto, porque es algo del cual el ser humano no puede escaparse.

Considerando de nuevo la escritura bataillana como un laberinto, se deduce que esta vive y se alimenta del deseo ahí generado. Se trata de un deseo que conduce a Hollier a las mismas conclusiones que han llevado a Foucault a considerar el erotismo, junto con la sexualidad y con la experiencia de esta, como unas prácticas que son parte de la escritura misma. Foucault nos ha hablado de un idioma para comunicar el pensamiento del límite, Hollier directamente de una práctica erótica. Para ambos, más allá del aspecto erótico, algo por el cual Bataille está muy reconocido, se manifiesta un elemento constante que es el sacrificio. En el anterior texto vimos la muerte del escritor, consiguiente a la de Dios; en este vemos la muerte de la comunicación, la muerte del mensaje. Para los dos tiene igualmente que haber un sacrificio y es solo con este que se transgrede el objetivo de pasar los límites, condición sin la cual no hubiera escritura, no existiría el idioma de Georges Bataille:

Il faut en effet comprendre la littérature elle-même, la pratique de l'écriture et de la lecture amorcée par Bataille, comme pratique érotique: [...]. Tout ce que Bataille développe autour

---

<sup>71</sup> Hollier, *La prise de la concorde. Essais sur Georges Bataille*, 131-32.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 133.

du thème de la communication est destiné à mettre en place cette « communication » même de l'érotisme et de la littérature. Communication intransitive qui ne signifie pas ici communication d'un message, mais rupture des limites individuelles qui enclosent les êtres qu'elle met en jeu: ce qui impliquera, le cas échéant, la destruction du message.<sup>73</sup>

Nos ocuparemos ahora de *Documents*. Tomaremos en examen unos artículos donde se habla de escritura y el propósito es ir más allá de la estructura del idioma bataillano: el propósito es justamente detectar en la revista las consideraciones hechas sobre la escritura. Hablando de los contenidos hemos mencionado antes lo informe y su importancia en el ámbito del arte contemporáneo; más allá de esto, la definición de lo informe nos dice que “un diccionario empieza ahí donde dejará de indicar el sentido de las palabras y empezará a indicar las necesidades de estas”. No hace falta reiterar que el diccionario crítico de la revista ya nos indica una postura espinosa hacia los términos y las convenciones que a estos están vinculadas. Al mismo tiempo, vemos como el carácter interdisciplinar de la revista hace que todo se conecte, tanto desde el punto de vista de los contenidos como por parte de los participantes. No importa quien escribe, escribir en contra del sistema, entendido como una forma de idealismo, es lo que hace manifiesta las ideas de Bataille, aunque sea por manos de otros.

Nos quedamos en el diccionario crítico. La segunda definición es “Rossignol”.<sup>74</sup> Carl Einstein es el autor de este texto; el canto de esta ave es aquí el ejemplo de un canto clásico, clásico en su sentido más conforme a todo lo que está aceptado. El autor en cuestión quiere ir más allá de la apariencia, porque esta palabra, entre muchas, esconde un mecanismo que es aquel del sistema lingüístico. Se trata de un fenómeno moral, como una obligación que nos obliga a pensar hacia una sola dirección, quitándonos la posibilidad de reflexionar. Sigue siendo un término que es parte de un medio de comunicación, pero lo que nos comunica podría no ser la única verdad. Einstein nos dice que las palabras no tienen necesariamente un único sentido y este es, efectivamente, el enfoque del diccionario de *Documents*: “Le rossignol doit être classé parmi les idéaux dépourvus de sens; il est regardé comme un moyen de cacher; un phénomène morale. C'est une utopie à bon marché, qui couvre la misère. Le rossignol est à reléguer parmi les natures mortes classiques du lyrisme.

---

<sup>73</sup> Ibid., 124.

<sup>74</sup> Carl Einstein, «Rossignol», *Documents* n.º 2 (1929): 117.

[...] Le rossignol est un moyen d'éviter la réflexion et les troubles psychiques. C'est un moyen de diversion, un motif ornemental.”<sup>75</sup>

“Le langage des fleurs”<sup>76</sup> es el artículo de Bataille que analizaremos ahora. Se trata de un texto muy importante que, siguiendo la línea de Einstein, esconde detrás de la crítica al sistema lingüístico toda la lucha en contra del idealismo y de las ideas preconcebidas. Como el mismo título sugiere, las protagonistas son aquí las flores y las palabras de nuestro autor que están acompañadas por unas cuantas fotografías de Karl Blossfeldt. Se trata de imágenes de plantas agrandadas, cuyo tamaño nos permite reconocer prontamente que lo que estamos mirando son particulares de vegetación. Esta primera discordancia, o sea las flores mencionadas en el título y las plantas representadas, contribuye a un primer desplazamiento. Nuestro autor nos conduce hacia su punto de vista, persiguiendo un camino que arranca desde lo alto y termina en lo bajo. Nos preparamos así al bajo materialismo que muy pronto se adueñará de esta investigación. Pero procedemos con orden. Las flores aquí pretenden identificarse con la belleza ideal. Para perseguir este planteamiento Bataille traslada todo su discurso al aspecto lingüístico. La flor, por su belleza, por sus colores, suele ser comparada al amor, a todas aquellas facetas que se reconocen en este sentimiento. Se trata de una transposición simbólica que resulta ser no compartida por nuestro autor, además de considerarla absolutamente arbitraria: “Une réaction tout aussi inexplicable, tout aussi immuable, donne à la fille et à la rose une valeur très différente: celle de la beauté idéale. [...] Toutefois, il n'est pas sans intérêt d'observer que si l'on dit que les fleurs sont belles, c'est qu'elles paraissent *conformes à ce qui doit être*, c'est-à-dire qu'elles représentent, pour ce qu'elles sont, l'*idéal* humain”.<sup>77</sup>

Para subvertir este planteamiento, o sea para socavar este principio de idealización vehiculado por las palabras, Bataille nos hace notar pronto que detrás de esa belleza se esconde un carácter que no favorece a las flores: la fragilidad. Las partes que las componen, más allá de ser hermosas, tienen una vida muy breve. Bataille les atribuye un “rol episódico”, algo que conduce el lector a poner en discusión el ideal que tanto tiene como asumido. Este punto del texto funciona como un expediente, un expediente que quiere mover nuestra atención hacia otra parte de la planta: sus raíces. Desde lo alto, así como hemos podido ver hablando de la pirámide, nos dirigimos hacia lo bajo. La flor, con su postura que se dirige hacia el cielo, vive de una brevedad que la hace desvanecer

---

<sup>75</sup> Ibid., 118.

<sup>76</sup> Georges Bataille, «Le langage de fleurs», *Documents* n.º 3 (1929) : 160.

<sup>77</sup> Ibid., 162.

como la misma ilusión, el mismo simbolismo que le pertenece. Al mismo tiempo, esta postura no podría manifestarse si no hubiera unas raíces metidas en el suelo, metidas en la oscuridad.

Lo que no queremos ver es la oscura decisión de la naturaleza vegetal, una presencia real que preferimos remplazar con banales intentos que nos conducen únicamente a una interpretación simbólica. Identificar una flor con el mensaje del amor es conectar la mera apariencia de esta flor con una palabra, el amor precisamente. La apariencia detiene de esta manera el valor decisivo que permite a la palabra manifestarse a través de una acción exterior. La denuncia del autor se fundamenta en el aspecto relativo y prácticamente unívoco de las palabras: “Or, il serait facile de montrer que le *mot* permet seulement d’envisager dans les choses les caractères qui déterminent une situation relative, c’est-à-dire les propriétés qui permettent une action extérieure. Cependant, l’*aspect* introduirait les valeurs décisives des choses...”.<sup>78</sup> Bataille quiere que nos fijemos en todos aquellos aspectos de la planta que no tienen color, que no son llamativos, que no están hechos de mera apariencia pero cuya importancia es necesaria para que se constituya aquella belleza ideal de las flores. Más allá de las palabras, las mismas que definen el aspecto, hay algo más.

Bataille quiere decirnos que no debemos conectar las palabras directamente y exclusivamente a lo que estamos mirando: una flor puede comunicarnos más que una obvia transposición simbólica. El autor nos conduce finalmente a su manera de emplear el idioma para hacernos ver que detrás de la belleza ideal está la oscura decisión de la naturaleza. En este sentido se declaran como absurdas todas las abstracciones utilizadas por los filósofos: “Il ne se peut présenter aucun doute: la substitution des formes naturelles aux abstractions employées couramment par les philosophes apparaîtra non seulement étrange, mais absurde. [...] Cette substitution risquerait d’ailleurs d’entraîner beaucoup trop loin: il ne résulterait, en premier lieu, un sentiment de liberté, de libre disponibilité de soi-même dans tout le sens, absolument insupportable pour la plupart ; et une dérision troublante de tout ce qui est encore, grâce à de misérables élusions, *élevé*, noble, sacré...”.<sup>79</sup> Hace falta reemplazar dichas abstracciones por las formas naturales: naturales no quiere decir bellas, naturales quiere decir presentes en la naturaleza bajo cualquier aspecto, sobre todo aquello no conforme a la idea de belleza. Librar el lenguaje de algo

---

<sup>78</sup> Ibid., 162.

<sup>79</sup> Ibid., 164.

forzado quiere decir entonces librar nosotros mismos, disponer de nosotros mismos en todos los sentidos. La transgresión del lenguaje, porque es esto el camino que Bataille nos quiere hacer perseguir, es en realidad la transgresión del idealismo, la superación de los límites.

En el diccionario crítico del mismo número de *Documents*, Michel Leiris nos propone la definición de “Métaphore”<sup>80</sup>. Leiris quiere remarcar cómo el carácter de comparación, propio a esta figura retórica, es algo necesario a la vida intelectual, a estos filósofos mencionados antes por Bataille. El tono es obviamente crítico y quiere hacerse eco de los contenidos de “Le langage des fleurs”. En estas pocas líneas el objetivo de Leiris es poner en evidencia las contradicciones que la metáfora lleva consigo: “Un mot concret, qui ne désigne jamais l’objet que par une de ses qualités, n’est guère lui-même qu’une métaphore, ou tout au moins une expression figurée. De plus, désigner un objet par un expression qui la correspondrait, non au figuré mais au propre, nécessiterait la connaissance de l’essence même de cet objet, ce qui est impossible, puisque nous ne prouvons connaître que les phénomènes, non les choses en soi”.<sup>81</sup> La fenomenología de los objetos está representada por aquellas manifestaciones que los hacen reales, tangibles, son todo lo que le da vida al objeto mismo. En tal sentido, las palabras solo pueden definir una de las cualidades de un objeto y nunca el fenómeno en sí. Se desprende, otra vez, la crítica al sistema lingüístico: el lenguaje siempre tendrá una falla, nunca será capaz de comunicar la esencia de algo. La interpretación más ideal, que es la que estamos acostumbrados a dar a través de nuestro idioma, no es necesariamente la única. Todo se reduce a una mera comparación, algo que queda como instituido, determinando una necesaria interdependencia entre los objetos, interdependencia que nunca termina de ser arbitraria: “D’autre part, la connaissance procède toujours par comparaison, de sorte que tous les objets connus sont liés les uns aux autres par des rapports d’interdépendance. [...] L’homme est un arbre mobile, aussi bien que l’arbre un homme enraciné”.<sup>82</sup> El eco del anterior artículo citado de Bataille es más evidente ahora. Vuelve el concepto de las raíces y la figura del hombre se convierte en un árbol: un árbol es un hombre con sus raíces. El mensaje que nos llega es entonces el siguiente: la belleza de una flor, a la cual solemos prestar más atención, es algo que desvanece pronto, pero al mismo tiempo una flor no se hace portadora solo de lo ideal, una flor tiene también sus raíces y es justamente en estas

---

<sup>80</sup> Michel Leiris, «Métaphore», *Documents* n.º 3 (1929) : 170.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*



que deberíamos fijarnos también. Ver un hombre como un árbol nos lleva rápidamente a pensar que, a parte de nuestra apariencia, hay algo más, tanto en nuestra fisicidad como en nuestra interioridad: en el fondo, en la oscuridad, nuestras raíces nos prometen una mayor perdurabilidad a cambio de la belleza ideal.

“L’esprit moderne et le jeu des transpositions”<sup>83</sup> es el último artículo que Bataille escribe para *Documents*. Lo que conecta este texto a la escritura es un vínculo muy sutil, pero esto no hace que sea menos relevante. La intención de nuestro autor es la de llegar al verdadero sentido de las palabras y, en este sentido, es como si él llegara a reconocer una cierta forma de dualismo en cada término. Para llegar a este sentido es primero necesario superar el atribuido por la convención. De los textos analizados hasta ahora hemos visto cómo a lo largo de la revista la escritura se concibe como un algo cerrado y gobernado por unas leyes que no están aquí ni aceptadas y menos aún respetadas. La otra cara de las palabras es entonces el sentido oscuro que cada simbolismo esconde, para sacarlo a la luz debemos de estar dispuestos a perder el mismo lenguaje, perderlo para luego encontrarlo en su forma más verdadera.

En este texto nuestro autor hace referencia tanto a la pintura como a la literatura, medios expresivos que resultan estar influenciados por las convenciones y es por esto mismo que es necesario librarlos de dichas influencias, para que puedan conducirnos hasta las sensaciones más oscuras. “El espíritu moderno”, según Bataille, es una actitud que se ha desarrollado porque se apoya en aquel “juego de las transposiciones” que la acompaña. Son estas, las transposiciones, las que solemos utilizar por costumbre, por debilidad y esto las hace tan radicadas hasta al punto de que llegamos a desconocer las emociones más violentas e impersonales. El objetivo es volver a estas y, de una manera insinuante, se nos pregunta qué es lo que choca contra la banalidad del ser humano: “Ce qui a toujours heurté l’égalité d’âme et la platitude humaine, les quelques formes qui permettent de disposer, assez gratuitement il est vrai, de la terreur causée par la mort ou la pourriture, le sang qui coule, les squelettes, les insectes qui nous mangent, qui oserait prendre sur lui d’en disposer autrement que d’une façon parfaitement rhétorique?”<sup>84</sup> La pregunta es insinuante porque los aspectos nombrados por el autor, o sea todos aquellos que nos generan horror, se esconden bajo una constante actitud retórica que es, efectivamente, la única manera que nos permite afrontarlos. La descomposición, la

---

<sup>83</sup> Georges Bataille, «L’esprit moderne et le jeu des transpositions», *Documents* n.º 8 (1930) : 489.

<sup>84</sup> *Ibíd.*

sangre, los esqueletos son todas manifestaciones de aquellas emociones que él define como violentas e impersonales. Impersonales porque son objetivas, impersonales porque son comunes a todos.

Volver a dichas manifestaciones es algo que nos acercaría a los salvajes, al mundo animal. Al mismo tiempo, razonando de una manera más concreta, nos encontramos muy lejos de aquellas realidades y es por esta razón que tanto el arte como la escritura son aquellos medios donde quizás podemos intervenir para que la convención no se apodere del todo de estos. El artículo en cuestión está acompañado de unas fotografías de moscas; la silueta del insecto no se reconoce porque lo que vemos son solos detalles en formato gigante, como si estuviésemos mirando algo al microscopio. Nos parece clara la invitación a contemplar algo más de cerca: la mosca que estamos mirando aquí, casi nos parece un nuevo descubrimiento. La intención es criticarnos, criticarnos porque oscilamos entre la cobardía y la apatía. Es este nuestro gran pecado y es a partir de aquí que Bataille nos conduce hacia un paralelismo que ve en el arte, entendido siempre como un medio expresivo, una devaluación de su potencial: “On entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables.

Un certain caractère public disqualifie — avant terme — toute espèce d’effort pour échapper à cette faillite. Ce qu’on aime vraiment, on l’aime surtout dans la honte et je défie n’importe quel amateur de peinture d’aimer une toile autant qu’un fétichiste aime une chaussure”.<sup>85</sup> El arte ha perdido aquí su valor primordial, algo debido a nuestro egoísmo. La crítica bataillana nos demuestra que vivimos el arte como un remedio útil para cuidar de una enfermedad pasajera, para así volver rápidamente a nuestras convenciones, a nuestras ilusorias seguridades. Devolver al arte, y a la escritura también, su propio valor originario, o sea lo de ser medios libres en sus formas expresivas, es algo que, según Bataille, pasa a través del canal de la oscuridad, porque “lo que se ama, se ama sobre todo en la vergüenza”.

A través de esas sensaciones violentas e impersonales, las que relegamos en la oscuridad, es posible encontrar lo que perdimos: no se trata de algo en especial, se trata de devolver al hombre una posibilidad, aquella que el espíritu moderno ha sustituido con una búsqueda ficticia y sin énfasis. Si imaginamos eliminar todas las transposiciones que involucran tanto una obra literaria como una obra figurativa, ¿qué es lo que queda

---

<sup>85</sup> Ibid., 490-91

entonces? Un residuo. Crear una obra a partir de este residuo, haría suponer que hay más motivaciones que han generado y dado vida a la obra misma, motivaciones que no se apoyan sobre el juego de las transposiciones y es a partir de este fenómeno que Bataille nos invita a evitar cualquier tipo de simbología, de abrazar el verdadero sentido tanto de las palabras, como de una obra de arte. “Mais puisqu’une œuvre quelconque s’adresse, tout aussi bien qu’à des goûts d’amateurs avertis, aux émotions les plus malheureuses ou les plus dissimulées d’un homme, il pourrait facilement être entendu, [...], qu’une toute autre raison que la faculté de se perdre dans le jeu des transpositions les plus inouïes ou les plus merveilleuses, a poussé à peindre ou à écrire...”.<sup>86</sup> Las consideraciones finales del texto nos indican que no es la pérdida en el juego de las transposiciones la que da vida a una pintura o a un libro, pues Bataille nos sugiere sustituir esta pérdida por otra: perder el mismo medio de comunicación, y todas sus facultades es lo que permite llegar a nuestras emociones más oscuras para luego poder volver a cualquier forma de expresión libres de convenciones y de simbolismos preestablecidos.

## **I.7 DOCUMENTAR EL ARTE: EL PAPEL DEL ARTE EN *DOCUMENTS***

*Documents* quiere manifestar esa forma de pensamiento total, algo llevado a cabo por la etnografía. Es gracias a esta que se pone en discusión tanto la centralidad del hombre como su función en el universo. La importancia dada a la sociología y al primitivismo es la expresión más evidentes de lo que está pasando al principio del siglo y no hay ninguna duda de que las artes plásticas sufren esta influencia. La revista en cuestión, en su vida tan corta, es un espejo de todos los cambios, los eventos, las posiciones de una vida cultural repleta, una vida cultural que parece estar cansada de tener siempre en cuenta vínculos académicos y restricciones impuestas por el idealismo. La rebeldía a todo esto es lo que más llama la atención y es lo que *Documents* pretende afirmar. Quizás su entorno no se encuentra todavía predispuesto a aceptar de una forma tan directa y tumultuosa unos temas ya existentes, pero presentados de manera tan nueva y singular.

¿Dónde podemos colocar el arte en *Documents*? Asumiendo el punto de vista de un lector cualquiera podemos ver obras de arte al lado de fotografías en primer plano, fotografías tanto de partes corporales como, por ejemplo, de vegetación. Luego, si

---

<sup>86</sup> Ibíd.

miramos más atentamente, actuando como estudiosos que quieren encontrar una coherencia en estos quince números, donde cada uno parece tener una vida propia, logramos reconocer este sutil pero fuerte hilo que lo conecta todo: este es el hilo del arte. El destino de la revista, además de ser tan breve, no tuvo una particular aclamación. Georges Bataille ha sido siempre colocado al margen de la historia literaria, siempre ha ocupado la posición de un “outsider” respecto a otros escritores de su época. Reflexionando sobre este aspecto notamos, además, que este sitio es apropiado, justo para una personalidad que siempre tuvo, como hemos visto, un pensamiento al límite. Volviendo a la revista de nuestro interés, vemos cómo la confusión, o la falta de definición de los límites, de los contornos y la misma falta de la forma, generan una posibilidad que no reduce el campo de interés, más bien lo alimenta. Nos enfrentamos con conceptos como inacabado, ausencia, amplitud, conceptos que no tienen una esencia negativa y, aunque determinen ese pensamiento al límite, resultan ser fundamentales para nuestro autor.

En el análisis hecho de las obras escritas por Bataille antes de *Documents*, su propensión e interés por la historia son evidentes, una atención dada al puro conocimiento que de a poco ha dejado espacio a una radicalidad y exclusividad tanto expresiva como temática, que se manifiestan en la revista. El autor trata de expresar en esta toda su erudición, trata de aplicarla a todas las disciplinas. ¿Qué es lo que sucede cuando la objetividad de un historiador se aplica a las artes plásticas? El sitio de la estética se encuentra de lado respecto a las otras disciplinas. Vincent Teixeira, en la introducción a su libro *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*, nos lo explica así: “[...] Bataille place le champ de l'esthétique dans la totalité du réel, éreinte les discours fétichistes ou historicistes sur l'art, donnant ainsi une lecture désublimée de la culture.”<sup>87</sup> Para que todo pueda ser incluido en una misma realidad, hay que destruir las barreras, los márgenes, después de este primer paso las disciplinas se mezclan, generando desorientación para el lector. Los artículos que se suceden en cada número no tienen ningún orden desde un punto de vista temático y se pasa de un ámbito al otro, queriendo ampliar la visión del lector, para que alcance una visión más general, más puntual, para asumir un punto de vista que genere nuevas preguntas. *Documents* no pretende dar a quien

---

<sup>87</sup> Vincent Teixeira, Introducción a *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir* (Paris: L'Harmattan, 1997), 10.

la lee respuestas confortantes sobre temas conocidos y ya tratados: la intención es cuestionar de forma diferente, de forma nueva.

Ahora sí, hablamos de arte. Creer que el arte es la columna vertebral de *Documents* es algo que podría quedar claro echando ya un primer vistazo a la portada. Definitivamente, entendemos que se trata de una revista cultural. No se confunde con las otras de su tiempo, se presenta de una manera bastante linear y cuadrada; el título resulta casi imponente arriba del subtítulo. Cuando el término “Variétés” se substituye por “Doctrines”, a partir del número cinco del 1929, se expresa la intención de querer empujar aún más hacia una amplitud de los contenidos. “Variedad” es un género no reconocido todavía, algo que no se distingue en ninguna representación teatral. Por esta razón, por su indefinición, considerarlo junto con una revista de arte es algo que se sale de los cánones habituales. Nos lo explica Denis Hollier en un artículo extraído del libro “*Documents*”, *une revue hétérodoxe*: “‘Variétés’ designa, dall’inizio del diciannovesimo secolo, un tipo di spettacoli che non appartengono a nessun genere canonico (tragedia, commedia, opera) o i cui programmi offrono una successione di svariate attrazioni (di numeri). Nel contesto di una rivista d’arte, “Variétés” [...], è molto più stravagante di quanto non lo fosse “Etnografia”. Segna la linea di rottura, l’ottimismo del collage.”<sup>88</sup> Este enfoque, así congeniado, nos indica que todas las disciplinas y el contenido de estas serán tratadas como documentos, todo cabe en este marco. Por otro lado, si seguimos pensando que esta es una revista de arte, nos parece asistir a un desafío hacia el arte. El arte es aquí analizado, revisado, criticado por distintos puntos vistas y comparte casi el mismo destino de las partes corporales mostradas en las fotografías de Jaques-André Boiffard. Se documenta el arte pasando por sus rincones más primitivos, más infantiles, más extraordinarios.

*Documents* se asoma al mundo poniendo su atención sobre el arte sumerio y el primer artículo del primer número está escrito por el doctor G. Contenau. Se introduce enseguida la voluntad de tratar del argumento de una manera científica, aclarando de una forma directa y sin dejar ninguna duda que esta es solo la primera reflexión entre tantas que seguirán, con el principal objetivo de dar a conocer un arte todavía poco considerado: “En écrivant ce premier article qui, dans notre esprit, n’est que le premier d’une série, nous désirons définir notre programme: faire apprécier d’un plus grand nombre un art encore trop peu connu”.<sup>89</sup> Las condiciones impuestas por la revista están claras; además,

---

<sup>88</sup> Denis Hollier, «L’occhio della rivolta». En «*Documents*», *una rivista eterodossa*, ed. Franca Franchi y Marina Galletti (Milano: Mondadori, 2010), 10.

<sup>89</sup> Doctor G. Contenau, «L’art sumérien. Les Conventions de la statuaire», *Documents* n.º 1 (1929): 2.

ya se inserta aquí el discurso sobre las formas, en un texto dedicado básicamente al arte primitivo. El principio de la reflexión es la estatura de las figuras sumerias, una estatura baja, acompañada por rasgos y dimensiones de partes corporales no exactamente proporcionados. Todo está acompañado por imágenes de esculturas sumerias del museo de Louvre. La pregunta es: ¿es esta una regla representativa definida? Al comparar la producción sumeria con la egipcia se pone la atención sobre la evolución de un principio que quiere establecer unas formas y dimensiones armoniosas en la producción egipcia. Es justamente esto lo que termina sustituyendo una regla preestablecida por una investigación más libre. De esta manera, el autor quiere enfocarse sobre la peculiaridad del modelo sumerio, cuestionando si efectivamente se puede hablar de un modelo o no. Se concluye, creyendo que los artistas sumerios han querido exagerar en la representación de la figura humana porque la escultura, en aquel tiempo, tenía ante todo el fin de replicar las divinidades. El cuerpo y sus formas no son nada más que un pretexto, nada más que un envoltorio. Asimismo, la cabeza no se considera una parte corporal tan importante, se mira a esta considerando la totalidad del cuerpo, por esto, en el conjunto, no es más la mente, el contenedor de las ideas, solo una parte entre otras. Se trata de una importante consideración que expresa ya, aunque sutilmente, la lucha al idealismo que Bataille llevará a cabo a lo largo de toda la revista: “Nous l’interpréterons plutôt comme une exagération du type ethnique que les artistes avaient devant les yeux, [...]. La sculpture, à l’origine, est utilitaire ; si elle reproduit un individu, c’est pour lui créer une sorte de double, de remplaçant devant la divinité. [...] le corps n’est plus qu’un support, qu’un prétexte à une tête dont l’importance dépasse de beaucoup celle du corps”.<sup>90</sup>

En menos de cuatro páginas, las primeras de *Documents*, se manifiesta una posición hacia el arte que pasará, a partir de ahora, desde un momento al otro de la historia, demostrando como algunas reglas prestablecidas puedan afectar directamente a la producción artística. Es todavía más sorprendente el hecho de que este discurso pueda trasladarse a la representación de las formas corporales, empezando por un arte casi olvidado. La representación del cuerpo humano se insinúa desde el principio, sin que una determinada época histórica sea un impedimento. Es de esta manera que la revista lleva a cabo su rebelde posición hacia el arte, sin olvidar nunca palabras críticas dirigidas a los estetas, a los museos y a todo lo que representa un obstáculo a la libre investigación.

---

<sup>90</sup> Ibid., 8.

Dos artículos más adelante, siempre en el primer número, es la libre investigación la que es objeto de interés, junto con una crítica estética aun más puntual. Todo lo que podemos ver en estos quince números, a través de las fotografías, tiene una paralela y concreta traducción tanto en los textos como en los pensamientos de cada figura que deja aquí sus palabras. Este fenómeno no resulta absolutamente declarado, pero en la globalidad de la revista, considerándola como una obra que tenga un principio y un fin, cada elemento es una pieza más con una única intención: la intención artística. En este pasaje, “ ‘Recherches sur les arts plastiques’ et ‘histoire de l’art’ ”<sup>91</sup> la arquitectura está otra vez involucrada, pero ahora pasa por el canal de la etnografía. Como sugiere el mismo título, se quiere hacer una comparación entre la investigación de las artes plásticas y la historia del arte más en general, allí adonde la primera incluye todos los monumentos no preservados y la segunda considera todas las obras preservadas. Esta consideración genera una crítica hacia la metodología de investigación, una metodología que permite a los estetas influenciar en un estudio que, en realidad, debería de ser más objetivo: la contemplación es la llave. Solo una mirada global deja espacio a una visión de conjunto. La ansiedad generada por los museos, la de definir históricamente una obra de arte, definirla en su entorno primitivo y evolutivo, deja muy poco espacio al verdadero estudio, un estudio que necesita de más tiempo para poder llegar a ser completo, correcto, inclusivo, como nos comenta Josef Strzygowski, autor del artículo: “Tant d’œuvres ont déjà été transformées par des restaurations conformes aux “ convictions historiques ” su siècle dernier, que l’érudit doit passer aujourd’hui de temps à déterminer l’état primitif d’un objet qu’il ne restera pour ses travaux proprement dit ”.<sup>92</sup>

Sin duda, cuando el tema es la etnografía sigue estando presente el vínculo con el arte. Se trate de las modalidades de una investigación, se trate de cómo sea necesario vehicular las informaciones al espectador o se trate de objetos arcaicos, el protagonista sigue siendo el arte, un arte primitivo. Esta voluntad de regresión no solo es espejo de los eventos que protagonizan el principio del siglo, es necesaria para cumplir cuanto ha sido afirmado antes. Solo con una contemplación global es posible alcanzar una mirada justa, una visión de conjunto que ayuda a relacionar correctamente las distintas civilizaciones. Con su manera de vehicular la atención dada al arte, la etnografía activa una reacción en cadena: a partir del primitivismo, pasando por artistas menos recientes, llegando a los

---

<sup>91</sup> Josef Strzygowski, « "Recherches sur les arts plastiques" et "histoire de l’art" », *ibíd.*, 22.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, 22-3.

más contemporáneos a la revista, se acompaña el lector en un viaje errático y aparentemente sin meta.

¿Cuál es entonces este arte todavía poco considerado? En los dos artículos antes mencionados el mensaje parece ser claro: en esta revista se trata de argumentos inusuales y, por otra parte, lo que puede parecer usual será cuestionado de forma diferente. La escultura sumeria es solo un ejemplo, una pequeña ventana abierta sobre un espacio más grande, un espacio que todavía no ha sido pisado. *Documents* quiere ser una revista cultural, amplia, variada y distinta. Aun así, de los quince números, uno ha sido completamente dedicado al genio de Picasso. ¿Por qué? El papel cumplido por la etnografía es importante, preponderante y esto queda claro a cualquiera con el solo hecho de ojear las páginas de manera superficial. ¿Por qué entonces dedicarlo a Picasso y no, por ejemplo, a la misión Dakar-Djibouti o a la inminente remodelación del Trocadero? De a poco nos acercamos a la compleja y intrincada red que sustenta *Documents*: sacando los temas culturales más variados, sobrevolando los medios utilizados para que estos temas lleguen al lector, llegaremos finalmente a distinguir la pintura.

El arte primitivo representa el origen del arte y las consideraciones de Bataille sobre este se concentran en su libro *Lascaux o el nacimiento del arte* (*Lascaux ou la naissance de l'art*), una obra de 1955. Lascaux es una cueva cerca de la localidad de Montignac descubierta en 1940: una cabalgada de animales llena el interior de dicha cueva y es en estas manifestaciones tangibles que el paso del ser animal al ser humano tiene lugar. Nuestro autor relaciona estos momentos artísticos con el asomarse de los aspectos más sociales que involucran al hombre, aspectos que determinan un cambio decisivo: la percepción que el hombre tiene del mundo. El rol del trabajo en la vida, la conciencia de la muerte y las prohibiciones, conducen al hombre hacia otra necesidad: el hombre de Lascaux necesita introducir, o por lo menos satisfacer, el deseo que lo empuja hacia una interrupción de sus deberes. Es justo aquí que la pintura se insinúa, en un momento de juego, en una fugaz suspensión de las reglas y, llevando consigo un fuerte espíritu de ritualidad y de magia, el arte tiene lugar efectivamente en la fiesta. Bataille siente un inesperado sentido de lo maravilloso al entrar en la gruta y es el mismo sentido que trata de aplicarlo al arte en general: “J’insiste sur la surprise que nous éprouvons à Lascaux. [...] Souvent nous jugeons enfantin ce besoin d’être émerveillé, mais nous revenons à la charge. Ce qui nous paraît digne d’être aimé est toujours ce qui nous renverse, c’est l’inespéré, c’est l’inespérable. [...], car à Lascaux, l’humanité juvénile, la première fois, mesure l’étendue de sa richesse. De sa richesse, c’est-à-dire du pouvoir qu’elle avait



d'atteindre l'inespéré, le *merveilleux*.”<sup>93</sup> La visión del arte, así presentada, no hace otra cosa que resumir todas las ideas y las consideraciones que en *Documents* parecen piezas de un rompecabezas todavía incompleto. La totalidad del hombre y sus aspectos tantos sociales como relacionales están absolutamente vinculados a la creación artística, la determinan, la influyen, le permiten ser el vehículo de todas las emociones más intensas e interiores del ser humano. Es justamente esto lo que genera una sensación de maravilla.

Esta regresión al primitivismo se traslada, en las consideraciones hechas hacia la pintura más moderna, en el artículo “L’art primitif”<sup>94</sup>. Bataille, en este texto, nos presenta lo que luego tomará una forma más definida en la obra dedicada a Lascaux. Es interesante ver como su punto de vista se desarrolla a través de una reflexión más o menos crítica hacia el libro de G. H. Luquet: *L’Art Primitif*, un texto editado el mismo año que este artículo. Aquí Luquet quiere demostrar que el arte figurativo no es el único arte representativo de los civilizados; el arte primitivo es otra forma figurativa que, dependiendo de la edad del artista puede ser considerada como un arte infantil o un arte primitivo de los adultos; los dos presentan las mismas características. Bataille afirma, ante todo por su posición absolutamente abierta, que una distinción tal es demasiado estricta, pero Luquet tiene sus bases para llevar adelante un discurso coherente que tiene su fundamento en la semejanza. Según la definición que Luquet da del arte primitivo, las formas representadas son guiadas por las semejanzas que los niños ven cuando dibujan, algo que demuestra todavía una postura en contra del mundo de los adultos. A partir de este punto, se hace una distinción importante, una diferencia que pasa por el canal de la percepción y a través de las influencias que el ser humano puede llegar a sufrir. La edad joven de un niño no le permite haber asimilado cosas que hubieran podido persuadirlo y dominarlo. En contra, el hombre adulto sí: este es ya un ser contaminado. Recorriendo esta teoría, el hombre adulto puede reproducir lo que ve, dando vida a lo que Luquet define el “realismo visual”, el primitivo y por similitud el niño, hace pasar el proceso creativo por lo que sabe, generando algo que aquí se define como “realismo intelectual”.

La confutación bataillana se fundamenta aquí: ¿qué pasa cuando intentamos definir en la escultura las dos tipologías de realismo antes citadas? El mismo Luquet reconoce que en el ámbito escultórico los dos realismos causan efectos similares, se parecen. Esto

---

<sup>93</sup> Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art*. En *Œuvres complètes IX* (Paris: Gallimard, 1979), 15-16.

<sup>94</sup> Georges Bataille, «L’art primitif», *Documents* n.º 7 (1930): 389.

pasa porque hay tridimensionalidad, mientras que una superficie plana solo permite una determinada y única modalidad de representar las formas:

Il serait plus simple de reconnaître qu'une catégorie telle que le *réalisme intellectuel* de M. Luquet peut servir à classer les différentes œuvres de l'art graphique mais qu'elle est essentiellement inapplicable à la sculpture. Il ne peut être question de représenter dans un objet sculpté deux yeux sur une figure de profil ! [...] Or, il est à peine utile de souligner le fait qu'une conception générale en matière d'art figuré est dépourvue de tout intérêt si elle n'envisage pas l'ensemble des faits.<sup>95</sup>

Bataille debilita así la teoría de Luquet porque no puede abrazar la totalidad de los hechos. Por cierto, pensamos que esta totalidad se refiere a un concepto más amplio del arte. A pesar de todas las similitudes, las consideraciones, las críticas, no hay que olvidar que el arte está metido en un marco muy amplio, un marco que no se ocupa exclusivamente de arte figurativo, más bien de un todo, una estética global que aquí sufre de un análisis más profundo y completo.

Nuestro autor apoya su crítica en un ejemplo concreto. En un libro anterior a *L'Art Primitif*, Luquet identifica en el arte de la edad del hielo las huellas de ese realismo intelectual. Este planteamiento no deja espacio al arte primitivo, mejor dicho, el hombre que podemos considerar como hombre primitivo utiliza la representación artística acercándose al arte en la misma manera que el hombre civil. El punto de vista bataillano, como él mismo afirma, pretende ser más práctico: el arte existido e identificado como arte primitivo está absolutamente caracterizado por una alteración de las formas, pero dicha deformación ha sido restringida solo a la reproducción de la figura humana, la figura animal, al contrario, ha sido representada con minucia y atención: "Car si l'on passe de ces conceptions savamment élaborées à un point de vue beaucoup plus grossier, selon lequel l'art qui n'est appelé *primitif* que par abus serait simplement caractérisé par l'*altération* (2) des formes présentées, un tel art a existé avec des caractères très accusés dès l'origine, mais cet art grossier et déformant aurait été réservé à la représentation de la forme humaine."<sup>96</sup> La importancia dada a la forma, y aun más a la forma humana, es por cierto evidente: el autor emplea la cursiva para dar un mayor énfasis a este concepto. Como vemos, la manera de introducir la idea de la alteración recorre un camino peculiar: Bataille considera solo algunos puntos de las teorías de Luquet, los analiza, los critica y, a su manera, los destruye, guardando para él solo una pequeña parte. Cuando Luquet

---

<sup>95</sup> Ibid., 392.

<sup>96</sup> Ibid.

compara la pintura primitiva a la infantil pone la atención sobre la costumbre que los niños tienen de alterar el soporte, pero lo hacen solo porque es lo primero que tienen en las manos y no es determinante variar las condiciones de dicho soporte. La alteración es un proceso y a poco que se procede por alteraciones sucesivas se provoca, se activa el proceso creativo. Volviendo a las pinturas parietales, se ve cómo las figuras animales de la época auriñaciense están al revés bien definidas, y este dualismo puede tener sus raíces en el hecho de que la alteración llega a desatar los impulsos y los instintos más libidinosos, más sádicos: al destruir las facciones humanas el artista se libera.

Bataille puede identificar este proceso de descomposición en el arte figurativo de su tiempo. La diferencia entre la representación de la forma humana y la de la forma animal, radicada así en la época primitiva y arrastrada a los tiempos modernos, tiene su base en una condición psicológica, una condición relevante tanto para la investigación sobre el hombre primitivo como para la investigación del artista moderno. En estos dos casos se aplica al fenómeno una visión extendida, se le da una explicación que no es solamente vinculada a una forma que no tiene más semejanza con nada, está vinculada a una condición que toca la figura del artista y sus ganas de liberación. Sentirse libre de una semejanza impuesta y definida, así como el hombre primitivo se sintió libre de representar su propio cuerpo de una manera distinta, deformada, mientras que respetaba las formas animales y las representaba manteniendo una semejanza con la realidad.

Hemos visto, a partir de los primeros artículos de *Documents*, la postura que en estos se mantiene hacia el arte primitivo, relacionándolo todo con la que efectivamente es la visión que nuestro autor tiene de dicho arte. Prestamos ahora nuestra atención hacia un arte más cercano desde un punto de vista temporal. *Manet* es una monografía que Bataille escribe en 1955, el mismo año de la obra dedicada a Lascaux y por la misma editorial, Skira.<sup>97</sup> Estamos otra vez lejos de la revista objeto de nuestro estudio y, otra vez, este pequeño escrito representa la síntesis de algo que en la revista veía una base ya trazada. ¿Por qué dedicar un texto a Manet? La respuesta es bastante sintética: si el amanecer del arte es Lascaux, la modernidad del arte, según Bataille, es Manet. El arte figurativo que rodea *Documents* no es otra cosa que una consecuencia de la revolución aportada por este pintor. El autor lo pone al centro de su interés porque rompe con el pasado, Manet trata de librarse de su tormento personal rebelándose; los instrumentos

---

<sup>97</sup> En la obra completa de Bataille, *Manet y Lascaux ou la naissance de l'art* son recogidos juntos en el tomo IX.

utilizados para lograr este estado de autonomía son simples y cercanos, pero él se atreve a ocuparlos en la pintura: colores fuertes, contrastes, luz y antes todo una naturaleza encantadora y peligrosa para su contexto, contra la cual no podemos luchar, lo único que nos queda es aceptarla.

En este breve libro Bataille puede mostrarnos una personalidad singular por su tiempo. La misma naturaleza que pone en sus obras, Manet la utiliza para contaminar tanto su actitud como sus ideas sobre el arte. En el momento de su aprendizaje, en el estudio de Thomas Couture, pretende que sus modelos tengan una postura espontánea, efectivamente, natural. Esto era algo inusual, pues la artificialidad de la forma corporal dominaba todavía en el escenario artístico, porque daba un cierto sentido de seguridad, de tradición. Manet lleva aquel el semen de la inestabilidad que Bataille conecta a causas sociales:

Dans le passé, l'art était l'expression de formes souveraines – divines, royales [...]. Ces formes se retrouvent – très altérées à la veille du changement qu'assuma la peinture de Manet, mais elles sont, à la fin, presque insignifiantes et leur insignifiance, elles encombrant la place. Cette insignifiance est liée à la prédominance de la pensée bourgeoise, qui s'impose même, sous ses formes les plus plates à l'aristocratie survivante: cette pensée est faite de l'inaptitude à rien concevoir de vraiment majestueux, rien qui incline sans discussion. IL en résulte une anarchie des formes, ouverte è des possibilités diverses, [...].<sup>98</sup>

El estudio de la técnica empleada por Manet es llevado a cabo recorriendo sus obras. En esta sucesión, el pintor sigue un esquema inspirándose en sujetos mitológicos de los artistas clásicos: lo sacas del marco en el cual están confinados y los lleva a la modernidad. El caso más emblemático es sin duda el de *Olympia*, pintura escándalo en 1865, la más representativa hoy de toda la producción de Manet, síntesis perfecta de algo que débilmente se manifestaba en obras anteriores y que encuentra aquí un lugar para expresarse con libertad total. Nueve años antes Manet había copiado la *Venus de Urbino* de Tiziano en los Uffizi, en Florencia y es justo esta obra que le sirve como ejemplo: la mujer desnuda, la presencia animal, otras figuras humanas que están en la obra y que al mismo tiempo no se atreven a estar demasiado cerca de la divina Venus. Para el pintor de la modernidad, en *Olympia*, el aspecto divino desaparece, también desaparece el elemento arquitectónico también. Esto determina una falta de solidez en el conjunto de la pintura

---

<sup>98</sup> Georges Bataille, *Manet*. En *Œuvres complètes IX*, 134-35 .

y, además, aquí la otra figura humana y animal están cerca, contribuyendo a que la realidad resulte más cercana a quien esté mirando la obra.

¿Cuál es la gran diferencia aportada por Manet desde un punto de vista más práctico y sobre todo más artístico, según Bataille? La rebeldía frente a lo que se encuentra históricamente antes es absoluta y sin duda evidente, pero hay algo en la figura humana, en el desnudo en particular, que coloca la misma en un espacio sin tiempo, casi neutral: la mirada. La Venus de Tiziano es una figura femenina segura y dominante, dominante porque su belleza la pone en esta posición indiscutible. Olympia se presenta y nos mira por lo que es, su fría realidad se ofrece al espectador sin construcción ninguna, silenciosamente sí, pero al mismo tiempo brutalmente. En los ojos de Olympia muere el sentido de la pintura, muere la aprobación a toda costa, para dejar espacio a una decepción. Bataille menciona todas las duras críticas que atacan al cuadro, un cuadro que causa fuertes risas, ridiculizando tanto la pintura en sí misma como la figura de su creador. La risa del público es justamente objeto de reflexión. El espectador se ríe, no se trata de una indignación total, porque la risa es una reacción que va más allá de la mera indignación. El eje del disgusto no se encuentra en el aspecto erótico o en la mera desnudez, el disgusto está en las modalidades. Los elementos de la pintura no hacen que surja una historia, la realidad está vehiculada sin ninguna medida y, lo más importante, la belleza es indiferente. La belleza no lleva a la obra y a su espectador necesariamente hacia un estado superior, hacia un mundo intocable e inalcanzable: “Manet [...] ne maintenant dans le voisinage de la nudité que le servante de la *Vénus d’Urbain*. Cet effet, plus fondu, restait violent: dans la demeure de la beauté, dans le monde raréfié de l’art, l’apparition brutale de « ce qu’on voit » atterrait.”<sup>99</sup> El cambio y la novedad de Manet hacen que la figura humana sea tratada exactamente como los otros elementos de la pintura, lo que le confiere más posibilidades y un potencial mayor a la obra que, según Bataille, se abre. El carácter decorativo de la naturaleza se hace esencial en esta simplicidad fuerte, demasiado fuerte para ser aceptada en 1865: “Les admirables natures mortes de Manet sont différentes, elles ne sont plus comme étaient celles du passé des hors d’œuvres décoratifs. Ce sont des tableaux comme les autres: c’est que, d’abord, Manet avait mis l’image de l’homme au niveau de celles de la rose ou de la brioche: [...]”<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid., 146-47.

<sup>100</sup> Ibid., 157.

“Manet et la critique de son temps”<sup>101</sup> es un artículo aparecido en *Documents*, esta vez no escrito por mano de Bataille. Se traza aquí un contexto en el cual se desarrolla la figura del pintor, queriendo poner la atención no solo sobre la crítica en sí, si no también sobre el público: su reacción, su risa. Dos páginas y poco más que, de una forma documental, indican un largo elenco de opiniones sobre las obras de Manet, para que el lector pueda tener una idea del gusto de aquellos tiempos. Ningún comentario citado es positivo, aunque el autor precisa que sí hay críticos que elogian al pintor, pero el objetivo del texto es investigar sobre las preferencias de la época en cuestión, por esta razón se mencionan las palabras favorables de los mismos críticos hacia otros artistas de la misma época. Las pinturas de Manet se definen como verdaderas caricaturas: representan la caída del arte. Como hemos visto en la monografía batalliana, el público se ríe porque sus expectativas han sido traicionadas, es una risa histérica, una risa rabiosa. Pero su pintura no deja de ser una revolución: “Révolution que le public se refusait à accepter. Manet, surtout, après Delacroix et Courbet, provoquait le rire et la colère de la foule.”<sup>102</sup> Por cierto, a Delacroix y a Courbet se dedican textos a lo largo de los quince números y es interesante ver bajo qué luz son analizados, para mejor definir el papel del arte en *Documents*.

En el número tres de *Documents*, de 1929, Eugène Delacroix es presentado como el pintor del impulso<sup>103</sup>. No lo relacionamos a la figura de Manet persiguiendo aquel sentido de innovación; sin embargo, se delinea un personaje fuera de lo común a través de las palabras de Alexandre Dumas. El autor del artículo, Emil Waldmann, nos cuenta, citando las memorias de Dumas, efectivamente, que este último había comisionado a Delacroix y a otros artistas unos paneles para una sala de su villa. El objetivo era adornar dicha habitación para un baile que tenía intención de ofrecer. Al dar fecha de entrega para las obras, todos los pintores, menos Delacroix, pudieron terminar los paneles como se había pedido. Dumas, con el intento de inspirar al artista, cuando este llega a la villa, le empieza a leer el cante del Romancero donde el Rey Rodrigo pierde su corona en la lucha contra los moros. Dumas acertó: Delacroix sin quitarse ni siquiera su ropa ajustada, “...en redingote serrée, [...]”<sup>104</sup>, como se menciona en el texto, empezó a pintar; pintó tan rápidamente que en dos o tres horas el panel estaba acabado. El artista visualizó por cierto delante de sus ojos la entera estructura del cuadro, dándole forma y colores en su mente

---

<sup>101</sup> Marie Elbé, « Manet et la critique de son temps », *Documents* n.º 2 (1930): 84.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Emil Waldmann, «Eugène Delacroix : le roi Rodrigue», *Documents* n.º 3 (1929): 144.

<sup>104</sup> *Ibid.*

antes de coger el pincel. Es así como nace una imagen tangible que el artista fija en la tela con su fuerza creativa. Casi atrapado en su vestimenta apretada, Delacroix no puede resistir a una fuerza que lo mueve desde lo interior. Su genio lo golpea, lo golpea tan fuerte que su redingote cede abrumado, cede sin influencia ninguna, sin ideas preconstruidas: “Aucune opinion préconçue, aucune recette, aucune doctrine.”<sup>105</sup> El artículo está acompañado por la fotografía de la pintura. El autor subraya el poder sugestivo que caracteriza al pintor, tan sugestivo al punto de que Dumas cree ver sangre en la tela, resultado de la derrota del rey, pero no hay traza de sangre. Delacroix no pone sangre en la pintura, no la pone, pero por una rara impresión y encanto Dumas cree verla.

Unos números más adelante se dedica al mismo pintor un largo artículo con un tono más descriptivo hacia su personalidad. Se trata de unas cuantas consideraciones sobre la herencia que nos ha dejado Delacroix.<sup>106</sup> Se quiere alumbrar su genio: su vivaz capacidad de dar vida y erupción a su imaginación; un pintor libre en la manera de componer y es, por esta misma libertad, un pintor que deja aflorar a veces trazos más nerviosos. Se mencionan hasta palabras del mismo artista extraídas de *Journal*, un conjunto de pensamientos, notas y escritos. A través de sus propias palabras se desvela una personalidad poliédrica, un artista que pinta escuchando su alma y, al no tener forma el alma, se muestra por lo que es, sin forma ninguna, sin forma preestablecida, con sus mil formas.

En el caso de Courbet nos enfrentamos con una personalidad distinta, quizás más parecida a la de Manet por su rol en la evolución histórica del arte. “Le scandale Courbet”<sup>107</sup> es el texto en cuestión y la autora es la misma que nos ha presentado un Manet destruido por la crítica y, efectivamente, el texto presenta la misma estructura analítica y documental. Pocas palabras para introducir a un artista que quiere restablecer el concepto del feo en la pintura, concepto apartado por el clasicismo. Con estas premisas es más fácil intuir que la personalidad que tenemos delante no es tan introspectiva como la de Delacroix. La de Courbet también es una revolución, el mismo Bataille menciona, en la monografía dedicada a Manet, la voluntad de Courbet: “Courbet avant lui s’était efforcé de faire voir le monde tel qu’il était: il le fit d’une manière qui n’a pas cessé d’éblouir. Nul ne saurait nier la plénitude et la force séduisantes qui appartiennent à l’art de Courbet,

---

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> Paul Jamot, «L’exposition Delacroix», *Documents* n.º 5 (1930): 249.

<sup>107</sup> Marie Elbé, «Le scandale Courbet», *Documents* n.º 4 (1930): 227.

[...].”<sup>108</sup> No cabe duda de que el desafío lanzado por este pintor despierta una crítica contraria a la fealdad. Volviendo a *Documents*, la autora del texto en cuestión, lista las negativas opiniones que hacen de las obras de Courbet unas pinturas grotescas, que tratan al hombre como un objeto material, un objeto cualquiera. El texto termina con una importante reflexión: ¿cómo reacciona Courbet a las críticas hacia su pintura? Se diría Courbet las acoge de manera alegre y es gracias a dicha actitud, plena y convencida de su propio trabajo, que ha podido generar un precedente para los impresionistas.

Antes de cualquier reflexión, es necesario tener en cuenta que todos los artículos antes mencionados están acompañados por las respectivas pinturas de los artistas protagonistas de los textos. En estos casos sí que el lector tiene que mirar mientras que lee, se trata de una pronta referencia para poder comprender totalmente la tipología de arte a que se hace referencia. Para que no haya duda, para que el papel del arte que se quiere desvelar sea bien claro.

Delacroix, Courbet, Manet, son artistas vinculados el uno al otro. Teniendo en cuenta las consideraciones que Bataille hace sobre Manet, en su monografía, se entiende que, respecto a los primeros dos mencionados, Manet es un punto de llegada. Este pequeño viaje en la evolución de la historia del arte nos muestra cómo personalidades tan distintas puedan considerarse cercanas con relación a su propia postura diferente respecto al contexto que acoge a cada uno de ellos. Delacroix, con su genio y vivacidad, nos hace aprender que el pintor necesita liberar su propia alma para pintar con dedicación y constancia. Courbet, con su rebeldía, lleva adelante el papel de un artista en contra de las reglas, un artista dispuesto a representar una realidad absoluta y por esto condenado a pagar el precio de la precocidad. Pintores colocados históricamente justo un momento antes de la revolución aportada por Manet. Es de esta manera que logramos tener una visión total, es así como colocamos el arte en un sitio entre otros sitios que lo rodean, confiriéndole la misma importancia, el mismo peso. Parece asistir a una provocación detrás de otra, porque para el director de *Documents* se trata de esto. Los pintores considerados tienen ese valor añadido que según Bataille hace la diferencia. No se trata de ser más o menos importantes en un definido marco histórico, se trata de ser diferentes en el pensamiento de nuestro autor: hacia la provocación, hacia el cambio, hacia la revolución, el arte elegido en estos quince números es una arte distinto.

---

<sup>108</sup> Bataille, *Manet*, 149.



Nos alejamos ahora de los pintores mencionados con anterioridad desde un punto de vista de ubicación histórica. Es necesario convalidar el interés hacia aquellas figuras que van a contracorriente, no importa en qué punto del pasado estén colocadas. Piero di Cosimo es una de estas figuras, es un pintor italiano activo entre el final del cuatrocientos y el principio del quinientos y se le hace en la revista un retrato que define la posición que aquí se quiere mantener. El artista en cuestión traspasa su viva imaginación en sus obras, delineando una relación entre el hombre y el animal distinta respecto a su época. Ante todo, los aspectos de las naturalezas tienen aquí una importancia relevante y su pintura pasa tanto por la narración mitológica como por la religiosa. De esta manera el hombre no está idealizado, no es el protagonista absoluto. Además, las figuras monstruosas son retratadas al igual que las humanas, en la medida en que tienen la misma importancia, teniendo casi las mismas facciones. Solo mirándolas con más atención se nota aquel detalle que las aleja de una acertada humanidad y es así cómo los elementos de la tela se compensan.

El texto está acompañado por unas telas del pintor, obras donde se manifiesta su personalidad excéntrica. En estas se desvela la voluntad de representar al mundo primitivo y su cercanía con la bestialidad, recorriendo este camino, casi queriendo eliminar la línea de demarcación entre el hombre y el animal. Lo monstruoso encuentra su sitio, colocándose en imágenes de vida cotidiana, rompiendo una lógica y dejando al espectador esta sensación de grotesco. De las cinco obras elegidas para *Documents*, la que quizás mejor expresa la figura del artista es *Incendio en el bosque*: en esta tela se concentra la convivencia de todos los elementos que hacen peculiar la obra de Piero di Cosimo. Hay que decir que, según varias fuentes históricas, y considerando las dimensiones del cuadro, la pintura pertenece a un grupo de obras que junto con esta generan una narración de la vida del hombre: *Escena de caza* y *Regreso de la caza*, efectivamente presentadas en sucesión en la revista, ayudan a constituir un ciclo representativo de la humanidad y de su evolución.

Volviendo a la obra *Incendio en el bosque*, aquí es evidente la importancia dada a la naturaleza. En la obra se produce un incendio, lo que genera la huida de las bestias; un poco más atrás se ve la figura de un hombre, un hombre de espaldas al cual no se le da ninguna importancia, porque en el peligro del fuego inminente, la reacción de los animales es más importante. En el lado opuesto a esta figura humana se encuentran raros animales con cabeza de personas. Parece asistir a una inversión de roles: los animales aquí representados casi hablan al espectador en esta atmósfera que pretende confundir la

realidad con el sueño, mientras que la única figura humana, ahí de espaldas, no comunica nada. Así Georgette Camille nos describe la realidad propuesta por Piero di Cosimo: “Si Piero di Cosimo a le goût de la réalité, c’est d’une réalité étendue au surnaturel, à l’anormal, à des visions fantastiques, mais qui ne cesse jamais d’être concrète ; s’il cherche à échapper au général, ce n’est pas pour retrouver une forme de vie plus facile, mais afin d’en préférer une autre qui soit sous le signe de la violence et du grotesque.”<sup>109</sup> La violencia mencionada aquí se mezcla con lo grotesco y precisamente porque no somos capaces de dar un nombre a las figuras representadas; lo que se pone en cuestión es el ser humano, su cuerpo, su bestialidad, su humanidad. Quien mira la obra está seducido por estas formas difíciles de definir. El mismo hecho de seguir buscando una respuesta o una demarcación entre las figuras, atrapa la atención: lo grotesco cumple nuevamente su papel, es una “baja seducción” curiosamente trasladada a unas creaciones artísticas del siglo dieciséis. La autora del artículo evidencia la humanidad que se confiere a las figuras bestiales, algo que representa la revolución del este pintor: “Le monstre étant un échec à la loi générale, par suite d’une revanche du particulier sur le général, du concret sur l’abstrait, cette familiarité avec les monstres, ce goût de créatures fabuleuses qui participeraient mieux que l’homme aux lois universelles et qui, cependant, seraient encore placées sur un plain humain, est un des plus purs témoignages de la révolte.”<sup>110</sup> La universalidad de estas figuras supera los confines que definen la forma, los cuerpos y la identidad de los protagonistas de su arte. Estas criaturas con cabeza humana se definen aquí como “des écarts de la nature”<sup>111</sup>, expresión que se hace eco de un anterior artículo de Bataille para esta revista, demostrando hasta qué punto el pensamiento de nuestro autor puede contaminar los contenidos de *Documents* de una forma más bien general.

Resumiendo, y considerando el rol que el arte tiene en *Documents*, podemos sin duda ver cómo al querer pintar las historias del ser humano hay que tener en cuenta aquella parte que puede parecer poco agradable, la que no colma de satisfacción la vista, pero que al mismo tiempo no deja de estar ahí, no deja de existir: Piero di Cosimo puede ser así digno de mención en el arte que interesa a esta revista.

---

<sup>109</sup> Georgette Camille, «Piero di Cosimo», *Documents* n.º 6 (1930): 333.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 334.

<sup>111</sup> *Ibid.*; dicha expresión es la misma del título del artículo de Bataille «Les écarts de la nature» aparecido unos números antes, *Documents* n.º 2 (1930): 81.

## **I.8 PICASSO: HOMENAJE A PICASSO, HOMENAJE AL ARTE**

El arte de Picasso atraviesa *Documents* con una gran cantidad de obras. Son treinta y seis las pinturas expuestas a lo largo de los quince números y cincuenta y siete en el número dedicado enteramente al artista. En algunos casos se ve una obra de Picasso, aunque ningún artículo o escrito esté de acompañamiento. Se entiende así que la personalidad del artista vaga de un punto al otro de la revista: Picasso y su arte pueden considerarse aquí protagonistas.

Antes de profundizar nuestro análisis en el número tres de 1930, número homenaje a Picasso, hay que destacar primero la figura de Carl Einstein. Einstein es quizás una personalidad vinculada a aspectos más etnográficos que artísticos, pero el papel cumplido en *Documents* no hace otra cosa que trasladar su conocimiento del primitivismo al arte. Vimos también que este no es una novedad al principio del siglo veinte, pero la atención que el autor pone en el cubismo, y en la figura de Picasso en lo específico, recorre la vía de las formas. Al mismo tiempo, el autor en cuestión es una importante figura para la revista, sus conocimientos ponen la etnografía en un plano distinto.

*La escultura negra (Negerplastik)* es una obra de Einstein y 1915 es el año de su primera edición. Se trata de una fuente indispensable para la difusión del arte primitivo africano en Europa. Aquí se distingue un autor que quiere considerar la escultura africana como un arte de pleno derecho. El planteamiento de este libro esconde una crítica hacia la actitud occidental, una actitud, sobre todo desde el punto de vista meramente expositivo, que considera y difunde cada pieza como si fuera un fetiche. Así pues, la intención es la de tomar distancia desde la cultura occidental, una distancia que permite considerar al arte primitivo algo digno de ser definido como artístico. La actitud de Einstein hacia el cubismo pasa definitivamente por esta obra. ¿Cuál es para él la palabra, representativa de un vínculo, que une el cubismo al arte primitivo? Experiencia es la respuesta. Tomando dicha experiencia como un denominador común, tanto por el arte primitivo como por el cubismo, se requiere hacer experiencia del arte, concepto que va más allá del simple disfrutar. En estos términos, el cubismo es aquella corriente que deja de representar el mundo y la realidad bajo la influencia de condiciones sociales y religiosas impuestas. A partir del arte africano, el autor pudo penetrar en un fenómeno artístico que, en la época en la cual él se dedica a escribir *La escultura negra*, está cambiando el arte y la relación entre la obra y quien disfruta de la misma. Sin embargo, no podemos comparar de manera simple y linear el desarrollo de las artes tribales respecto

al primitivismo moderno, es algo imposible. Las condiciones de los dos contextos no llegan a que estos dos se parezcan de manera absoluta. Si con *La escultura negra* Einstein enfoca su atención sobre la forma pura, como característica del arte primitivo, una siguiente obra de 1921, *La escultura africana (Afrikanische Plastik)*, lo ayudará a no estar tan vinculado a este aspecto, admitiendo las que definirá como zonas mixtas y de contaminación.

Ha sido necesario nombrar los textos de Einstein para poder comprender que dicho autor se ha interesado por el primitivismo de una manera puntual. Al acercarse a *Documents*, al acercarse a todos los otros escritores que forman parte de esta revista, Einstein cambia su perspectiva, una perspectiva que se completa con aquellos aspectos de la ritualidad que antes faltaban. Rainer Rumold, autor del libro *Archaeologies of Modernity: Avant-Garde Bildung*, nos lo explica así:

Later with Georges Bataille and Michel Leiris, [...], Einstein articulated as clearly as never before nor afterward in art theory the common properties as well as the differences between the forms of tribal arts and modernist primitivism. As a static form of the sacral absolute, ritual productions and performances are the result of an a priori collective, ritual “fixed ecstasy”. By contrast, modernist primitivism constitutes the “ecstatic training” of a subject’s experiment in losing itself in the fluidity and play of elemental hallucinatory-constructive forms of a body- and image-space, [...].<sup>112</sup>

El aspecto del ritual es lo que permite hacer la reflexión más relevante, porque es algo en común tanto al arte primitivo como al primitivismo moderno. La producción artística en comunidades primitivas es parte de una esfera más grande y determinante ya a la hora de definir estos artistas como parte de una comunidad. La ritualidad se inserta aquí en un contexto colectivo donde el individuo carece de importancia puesto que no se considera en función de un conjunto de personas. El cuerpo del individuo se sacrifica hacia esta dirección, dejando espacio y motivo de existir solo a un cuerpo total. Por lo tanto, es así como se expresa el arte primitivo, a través de esculturas, máscaras y tatuajes. El cuerpo se encuentra materialmente utilizado para dar vida a aquella experiencia antes mencionada, una experiencia que, entre quien crea y la creación misma, no tiene ningún tipo de resistencia. Es la que se define “fixed ecstasy” y que, al ser un ritual, da vida a

---

<sup>112</sup> Rainer Rumold, *Archaeologies of Modernity: Avant-Garde Bildung* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2015), 142.

una experiencia viviente, viviente porque el cuerpo es el medio utilizado en este mismo ritual hecho donde el sacrificio es el protagonista.

Consideramos ahora el primitivismo moderno y para hacer esto hay que trasladar el concepto de primitivismo al fenómeno cubista. En este caso la colectividad es la que se encuentra sacrificada, porque, como hemos visto por el arte primitivo, el éxtasis afecta solo a un único individuo que representa a la comunidad entera. En el cubismo no asistimos a un sacrificio propiamente dicho y aquí la experiencia no pasa más a través del cuerpo, más bien a través del espacio. Sin embargo, el cuerpo sigue perteneciendo a esta experiencia, pero ahora hay que tener en cuenta el lugar de este acontecimiento. Asistimos entonces a un momento perceptivo que, así como Rainer lo define, da vida a un “ecstatic training”: hay éxtasis, pero se nos presenta como un proceso en devenir. Esta genera así una doble pérdida: primero la de la colectividad, segundo la del individuo como cuerpo representado. Perderse es la respuesta rebelde a un estado social que impone la mimesis a toda costa, perderse como librarse, ayuda a poder interpretar nuevamente y con nuevas lógicas. La colectividad de la tribu está ahora pérdida y el cuerpo, al no ser medio directo y vehículo de la experiencia, se desintegra en el espacio: “Einstein’s use of the plural “points centrals” as opposed to the one-point perspective may, indeed, have been reinforced by his close-up experience of Braque’s and Picasso’s early cubist experiments with multi-perspective simultaneity. Einstein does address the issue of a simultaneity of seeing as a powerful process of psycho-corporeal visual movements”.<sup>113</sup> La perspectiva de la obra es ahora simultanea y es esto lo que genera la experiencia del arte; es un proceso que no acaba en la pintura, más bien se difunde afuera de esta. Esta tipología de experiencia visual, generada por el primitivismo moderno, tiene algo en común con las artes plásticas africanas: la dimensión alucinatoria, es esta que genera formas tectónicas, definidas así por el mismo Einstein.

Si nos referimos a la producción artística africana, la dimensión alucinatoria está obviamente vinculada a la ritualidad, a la magia, al momento de una experiencia directa generada por una comunión entre varios individuos. Pero hablamos de cubismo. Los elementos que aquí nos recuerdan a algo primitivo están en la tela; la colectividad perdida lleva sus rasgos en todo lo que está afuera de esta tela. La comunión se genera cuando el espectador mira la obra, pero esta vez no es una comunión con un sentido inequívoco, o

---

<sup>113</sup> *Ibíd.*, 154.

sea lo del rito sacrificial, es una comunión cuya experiencia abre a más posibilidades, tanto visivas como perceptivas.

Volvemos ahora al primer número de *Documents* porque es aquí donde Carl Einstein habla de “alucinaciones tectónicas”. El artículo en cuestión, “Pablo Picasso quelques tableaux de 1928”<sup>114</sup> está dedicado a las obras más recientes de Picasso, más recientes respecto al año de la revista, 1929. Son estas las que encarnan la denominación dada por Einstein. Como el mismo título sugiere, se trata de pinturas de 1928 y algunas de ellas están al lado de otras obras datadas en 1912 y 1914. El autor examina la estructura del cuadro: las formas, las líneas, el espacio. Estos tres parámetros tienen vida en la obra, y para hacer experiencia de esta es necesario olvidarse de lo que conocemos y tratar de reconocer en lo que estamos mirando algo que en realidad existe solo en nuestra mente. La revolución de Picasso consiste quizás en esto: crear una forma nueva que no se parece a nada. Einstein nos presenta la pintura de Picasso cómo un mecanismo operativo. Es la línea que permite a la forma de generarse adentro de un espacio nuevo, al coexistir perspectivas simultáneas, como vimos antes, no hay una repetición de las formas. El autor ve la repetición únicamente como un fenómeno psicológico y distinguible en la medida en la cual queremos encontrar en la obra cosas, sujetos, formas conocidas.

Si nos detenemos ahora sobre la misma expresión empleada, “alucinación tectónica”, llegamos a entender la postura que nos conduce hacia una posible interpretación de la obra del artista, una posible interpretación, ni única y ni necesariamente valiente. Una alucinación nos aparta de la normalidad y un estado de este tipo nos hace ver cosas imaginarias como si fueran reales. La fuerza tectónica, según la visión de Einstein, es esta impetuosidad que confiere movimiento a la obra. Las líneas empleadas por Picasso no son geométricas, mejor dicho, no son fijas, pues al haber una multiplicidad de planos no podemos establecer figuras únicas. Las formas que nacen en este contexto no están determinadas por una actitud metafórica. La cantidad de planos hace que el espacio sea vivo, que tenga una movilidad, dejando que cada forma actúe sobre diferentes niveles:

Les formes, dans ces tableaux, trouvent des champs d'action nettement divisés; on pourrait parler de radiations formelles. [...] Ces tableaux représentent le contraire des arrangements puristes, des amaigrissements: il y a là tout autre chose qu'un malentendu géométrique.

---

<sup>114</sup> Carl Einstein, «Pablo Picasso quelques tableaux de 1928», *Documents* n.º 1 (1929): 35.

Les figures inscrites, entièrement inventées, proviennent d'un au-delà formel. Toutes leurs parties sont données comme des analogies de la composition totale, les valeurs procédant de la télépathie des formes imaginaires analogues et des variations de ces formes.<sup>115</sup>

¿Cuál es entonces el resultado, ¿por qué la pintura de Picasso es vista por Einstein como una alucinación? Lo es porque no se llega completamente a comprender la obra: mirar una tela de Picasso es como abandonarse a una visión suspendida entre realidad e imaginación. Lo que entonces no podemos hacer es tratar de ponerle una etiqueta, tratar de definir lo que es. El arte de este artista, así como de los otros mencionados en *Documents*, al ser algo nuevo, revolucionario, rebelde, no quiere que se le ponga una etiqueta, o quedando en ámbito puramente museístico, un título explicativo.

En “Notes sur le cubisme”<sup>116</sup>, un artículo que sigue al recién mencionado, Einstein también nos habla de las formas tectónicas, de la experiencia artística introducida por el cubismo y por todos sus distintos momentos históricos. En este largo texto el autor llega a la conclusión de que el cuerpo y su figura, en este tipo de pintura, han sido humanizados. La figura no está mas representada siguiendo la imagen de los dioses, más bien siguiendo la del hombre mismo, su propio universo, rechazando todas las formas preconcebidas. Esta es una directa consecuencia de las formas tectónicas.

Llegamos ahora al número de *Documents* dedicado enteramente a Picasso. Como anticipamos, se trata del número tres de 1930. Hablando de la revista en general, vimos como aquí se explicitaba la voluntad de aportar un cambio a la revista. El aviso a los lectores que le sigue al índice lo comunica de forma clara: la revista será distinta a partir del número siguiente pero ya con este quiere colocarse en un plan distinto. Nos parece tener adelante una revista que pretende romper una cierta continuidad. Sin embargo, en su conjunto general, parece provocar el mismo efecto que generado por los otros números, debido a la cantidad de fotos y a la estructura que tiene. Se entiende que el pintor aquí juega un rol esencial, se coloca en primera línea cuando se trata de arte. Aun así, nos parece presenciar una ruptura, porque Picasso es revolución. El enfoque dado a la revista hace que su producción artística sea el directo testigo de este motín y al entrar impetuosamente en *Documents*, ocupando además un número entero, establece aquí su revolución, declarándola explícitamente en el aviso a los lectores que encontramos al principio.

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 38.

<sup>116</sup> Carl Einstein, «Notes sur le cubisme», *Documents* n.º 3 (1929) : 146.

Profundizamos ahora en los contenidos de este número. Cada texto permite a los autores expresarse sobre la pintura de Picasso; podría así parecer como una retrospectiva de reseñas, pero hay algo más. En una consideración general se nota cómo la importancia del pintor es sí tumultuosa, pero ¿cuál es efectivamente el canal que permite esta revolución? No faltan remisiones a la tectónica, confirmando algo ya analizado. Pero lo que más sorprende es lograr escuchar una única voz, una voz concorde, que ve en Picasso un portador de libertad. Continuas palabras, ojeando página tras página, evidencian cómo el resultado de su revolución es la libertad. Además, las obras que acompañan a los artículos no se destacan mucho del año de este número de *Documents*, 1930, efectivamente, pero la voluntad de la revista sigue siendo la misma, o sea la de ser algo diferente. Al final de este número no hay diccionario, no hay crónica, este espacio resulta ahora ocupado por una amplia nota documental, donde una sucesión cronológica lleva el lector a la vida de Picasso. Pasando por todas las fases de su cubismo, pasando por todas sus obsesiones, señalando, además, la imposibilidad de poder definir su producción entre 1924 y el 1930 siendo muy variada. Al final de la nota se aconseja al lector visionar unas cuantas obras del artista, para que este no limite su enfoque únicamente a lo que ha podido ver en *Documents*.

Analizamos ahora algunos textos de este número. Empezaremos, precisamente con el artículo que aquí Einstein dedica a Picasso. Esto nos permitirá mostrar una cierta continuidad con todas las consideraciones que ha hecho sobre el artista anteriormente y, al mismo tiempo, demostrará el cambio de sus ideas hacia el arte primitivo y aquella forma pura que ahora no es tan relevante como antes pensaba. En “Picasso”<sup>117</sup> el autor en cuestión va más allá del concepto de tectónica y ahora se define la relación del hombre con la realidad que lo rodea, relación que se traslada a la obra del artista y que causa la muerte de dicha realidad. El punto de partida es evitar cualquier tipo de ficción en la obra, algo que se hace eco del discurso hecho sobre la escritura, subrayando la voluntad de perseguir lo que es el verdadero sentido de las palabras. Para mejor entender el planteamiento de Einstein citamos la frase que concluye dicho artículo: “Picasso justifie pleinement cette maxime selon laquelle *l’homme et l’univers sont journellement créés par l’homme.*”<sup>118</sup> La cursiva es del autor y remarca el mundo ilusorio en el cual el hombre suele vivir, una ilusión que, por cierto, *Documents* quiere denunciar con sus verdades. Si pensamos que esta idea se aplica al arte llegamos a entender más fácilmente por qué la

---

<sup>117</sup> Carl Einstein, «Picasso», *Documents* n.º 3 (1930): 155.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 157.



realidad queda entonces destruida. Se hace referencia a todo lo que el hombre suele proyectar afuera de sí mismo y que, faltando en el lienzo genera automáticamente la autonomía del arte mismo: “Picasso a compris que la mort de la réalité est une condition nécessaire à la création d’une œuvre autonome, mais il la renforce d’autre part y projetant de pleins blocs d’imagination. Il dessine ce qui est psychiquement vrai, humainement immédiat, [...]. Il se meut dans un isolement dédaigneux qui exclut tout excepté la réalité immédiate.”<sup>119</sup>

Sin embargo, sobrevive un tipo de realidad y es la realidad inmediata. En este tipo de realidad encontramos todas aquellas formas a las cuales no estábamos acostumbrados, formas que dan a la obra un valor en sí entendido como un mundo único e independiente. El estudio de Einstein, esta fuerza tectónica que se desprende en todas sus consideraciones, nos sigue hablando de la muerte de aquel principio de mimesis que ahora está completamente perdido. La totalidad del hombre que se pretende alcanzar no es algo que quiere poner al mismo en el centro de todo, es más bien un querer socavar su ideología, sus ficticias seguridades, porque es justamente a través de todas aquellas ideas comúnmente aceptadas que la realidad se filtra, se contamina, perdiendo su sentido original. Picasso ve de una manera verdadera, como la cursiva del autor otra vez nos lo indica, compartiendo su visión con nosotros. No existe más aquel espejo que vehicula la forma del hombre al arte tal y como es, esta forma pierde algo y lo que se gana es una inseguridad que se insinúa en nuestra percepción y el objetivo es, efectivamente, cuestionarnos más: “Picasso, grâce à l’intensité de son obsession mantique, a atteint un état véritablement mythique. L’homme n’est plus un miroir, mais la possibilité de toute la réalité future. Les hallucinations que contiennent ses tableaux n’ont pas été accommodées à une convention facile. Voir est pour Picasso une lutte dialectique pour la suppression de la réalité médiate.”<sup>120</sup> Es aquí donde reside la revolución picassiana según Einstein: llevar a la tela la realidad tal y como es, su inmediatez es la que no llega nunca a que el espectador defina por completo la obra, dejando así abiertas muchas más posibilidades interpretativas. Vemos cómo la forma pura tan perseguida por la vuelta del arte primitivo ya no se menciona, pero el autor recupera unos aspectos de dicho arte, llega a identificarlos en la pintura de Picasso. Nos referimos a aspectos como el mito y la

---

<sup>119</sup> Ibid., 156.

<sup>120</sup> Ibid., 157.

divinización. Serán estos que, más adelante, nos llevarán directamente al sacrificio corporal y a sus manifestaciones en el arte.

Si desplazamos la mirada hacia otros textos de este número, más allá de las consideraciones de Einstein, volvemos a reconsiderar aquella visión común que aflora en todos los artículos de este homenaje a Picasso. Como dijimos antes, el artista es aquí visto como un portador de la libertad. La libertad a la cual trata de acostumbrarnos Picasso es la libertad de la representación. Al romper los vínculos con las figuras y las formas que ya conocemos, al rechazar la copia de algo que ya está en nuestras mentes, el pintor apunta a la percepción. Dicha percepción no sería posible sin el movimiento. Si Einstein ha insistido tanto sobre el concepto de tectónica, las otras valoraciones parecen ir igualmente hacia esta dirección, sin utilizar los mismos términos. Es justamente alrededor de la representación que uno de los primeros artículos de este número enfoca su atención. Henri-Charles Puech, en su texto “Picasso et la représentation”, coloca este concepto en un marco más general, notando cómo la necesidad del público, en relación con aquella época, es básicamente la de dar un sentido a lo que está mirando. Se trata, mejor dicho, de dar una forma reconocible a lo que está en la obra. De esta manera, todo se conecta al antecedente texto analizado donde la realidad que conocemos está muerta; lo leemos ahora a través de las palabras de Puech: “Le monde que nous savons et créons n’est plus le monde que nous voyons, et il est plus que lui.”<sup>121</sup> Es este el cambio que afecta a la representación el que la lleva a la ruina, la altera, altera nuestra costumbre de trasladar lo que estamos mirando en algo reconocible. El autor introduce la lucha contra el idealismo tan querida a Georges Bataille, afirmando que la ruina de la idea de la representación, porque es solo una idea entre otras, no le alcanza a Picasso, él le pone su estilo y es este toque lo que le confiere a sus obras aquel aspecto revolucionario: “Il faudra bien un jour mesurer la portée de cette remarque que vérifient toutes les manifestations de la science ou de l’art modernes, nous rendre un compte plus exact que la ruine de l’idée de *représentation* comme le caractère essentiel de notre époque, lui donne son *style*, et tirer enfin de cette position nouvelle des choses et de l’esprit tout bouleversement qu’elle implique.”<sup>122</sup>

Vemos cómo un análisis de la pintura de Picasso utiliza parámetros que no se limitan únicamente a la técnica pictórica, a los sujetos de la tela, a la intención del artista;

---

<sup>121</sup> Henri-Charles Puech, «Picasso et la représentation», *Documents* n.º 3 (1930): 118.

<sup>122</sup> *Ibid.*

tenemos que incluir un criterio más si queremos construir un juicio crítico alrededor de este arte: el espectador. Es el espectador el que está atrapado en un juego, una especie de espiral que se mueve entre dos puntos: la comprensión y la explicación. Estos aspectos están conectados, porque para quien mira una obra de arte es necesario comprender en relación con lo que se observa, pero dicha pretensión está vinculada a nuestro cuerpo, es este la medida de todo. Queremos a toda costa dar un sentido a lo que estamos mirando y, como un vicio o una adición, hasta olvidamos los porqués de nuestra obstinación. Según el autor, comprender y representar son dos aspectos que se pueden confundir, y no necesariamente tienen que estar vinculados:

Et notamment ici: avouer que nous mettions sous les mots de «compréhension» et d'«explication» ce besoin immédiat et contradictoire de nous représenter les choses, de projeter devant nous un spectacle sur le type et la mesure du corps humain, de ses sens et de ses actes, [...] qu'en un mot, l'intelligence moderne ne peut plus confondre «comprendre» et «se représenter». (Ceci dit, par avance, pour ceux qui cherchent encore le sens d'un tableau sans trop bien savoir ce qu'ils demandent).<sup>123</sup>

Las condiciones establecidas por el autor de este texto no hacen otra cosa que poner la pintura en un sitio único y apartado respecto a la figura del hombre como representación de sí mismo, hombre como alguien en continua búsqueda de un sentido. Hemos hablado de la libertad que Picasso le confiere a la pintura y, por cierto, esta misma libertad pasa por la del artista, por su manera de representar la obra, su contenido, sus infinitas posibilidades de sentidos. Al relacionarnos con una pintura, al querer comprender la representación, tratamos de captar las intenciones del artista, qué es lo que ha querido comunicar, qué es lo que ha querido poner en la tela. Destacándonos del sentido de la comprensión, no queda otra cosa que la sola percepción: las líneas de Picasso, sus colores, sus planos, se cargan de un aura desconocida, casi mágica y es así como disfrutar del arte nos acerca a una ritualidad quizás primitiva.

Consideramos ahora el texto de Georges Monnet. Vimos cómo la figura de Manet fue, según Bataille, la modernidad, la rebeldía, porque Manet trató la figura humana de forma distinta. El artículo en cuestión considera, efectivamente, el cubismo como una directa consecuencia del impresionismo; esto porque ambos movimientos anulan de a poco la distancia entre el lienzo y el espectador, en términos históricos llegamos quizás a una exasperación con el cubismo. Hay que considerarlo todo como una reacción en

---

<sup>123</sup> Ibíd.

cadena y la percepción, que despierta furiosamente al espectador porque este ya no tiene más opciones que hacer experiencia del arte si quiere relacionarse con este, no es la misma percepción de antes. Leemos a través de las palabras de Monnet:

Le cubisme prolonge l'impressionnisme. Tous deux transfèrent le tableau de la toile au spectateur. Mais alors que le second s'en remettait à la rétine pour rétablir l'image telle qu'elle doit être vue, telle qu'elle est vraie, et telle que le mélange des couleurs ne la représentait point, le premier demande à l'esprit du spectateur de restituer à l'œuvre sa signification. A la recomposition organique de l'impressionnisme, le cubisme substitue un processus de reconstruction intellectuelle.<sup>124</sup>

La comparación que plantea aquí Monnet, se establece en la facultad perceptiva que la obra de arte llega a desencadenar. Los dos movimientos necesitan la injerencia del espectador. El impresionismo pretende enfocar la imagen tal y como es, actuando a través de una recomposición orgánica; el cubismo pide al espectador de dar una significación a la obra pasando por una recomposición intelectual, porque la orgánica ya no es más posible, esta ha sido destruida por completo. Siguiendo este argumento, se desprende una evolución que aun más necesita la participación del espectador; es justamente este aquel proceso que confiere al artista una mayor libertad de expresión y mete a quien mira en una nueva posición.

Picasso se muestra aquí como un innovador, exigiendo una libertad tanto para sí mismo, como para la pintura, abriendo así el camino de la libertad a quien disfruta de la experiencia de su arte. Picasso en *Documents* es el arte figurativo que explota, que se mete sin pedir permiso. Artículos, críticas, hasta poemas, aparecen en este número que lo homenajea y es ahora más evidente el rol que el arte tiene en la revista.

Mencionamos antes a Marcel Mauss con referencia a aspectos distintos : el hombre total, la sociedad y la relación entre la sociedad misma y el hombre, su influencia en las ideas bataillana, la prohibición y la transgresión. Mauss también deja aquí su opinión sobre Picasso, que él considera como un puente, una línea que nos conecta a cuanto hay de más puro, nos deja emprender un camino hacia atrás, devolviendo a la impresión y a la expresión artística sus facciones primordiales. En poco menos de ocho líneas Mauss deja sus consideraciones haciéndolas pasar por preguntas retóricas dejadas sin respuesta alguna, algo que hace manifiesta la inequívoca conexión entre el artista y el arte primitivo.

---

<sup>124</sup> Georges Monnet, «Picasso et le cubisme», *ibíd.*, 140.

“ [...] veulent-ils tout simplement que je vous dise combien votre peinture et votre dessin nous rapprochent des sources les plus pures de l’impression et de l’expression ? ”<sup>125</sup>

Vemos ahora bajo que luz Bataille ilumina la obra de Picasso, una luz que precisamente es la luz del sol. Este elemento no es algo nuevo para el autor, lo hemos visto en el ya citado *El ano solar*. Un texto cercano a la revista, desde un punto de vista temporal, que quiere discutir la esencialidad de los elementos que están afuera de la vida de cada uno y que, al mismo tiempo, influyen sobre la vida misma: elementos portadores del origen de todo, elementos de la vida orgánica que, en un mecanismo de rotación, un mecanismo de movimiento continuo, se insertan en nuestra existencia. El sol agobia nuestra vista, el hombre erecto que lo mira sufre casi un golpe de obscenidad, obscenidad porque Bataille pone este planeta al lado de otras cosas que no podemos aguantar. Un cadáver, por ejemplo, es algo que tampoco logramos mirar, aunque la descomposición de un cuerpo es por cierto un fenómeno natural, sigue siendo muy difícil de aceptar. Entonces ya con *El ano solar* se insinúa el concepto de aceptación, porque según Bataille si no pasamos por este camino es prácticamente inútil ser curiosos, preguntarnos: “[...] il est peut-être *inutile* d’ouvrir encore, au milieu de la nature, des yeux chargés d’interrogation; la nature répond à coups de cravache, aussi galante que les jolies dompteuses qu’on admire aux devantures des librairies pornographiques.”<sup>126</sup> Los elementos de la naturaleza no están para desvelar los aspectos más puros que les pertenecen, la naturaleza es dura e impetuosa, algo expresado en el citado artículo “Le langage des fleurs”, donde las fotografías de Karl Blossfeldt invaden *Documents* con abundantes primeros planos de plantas como nunca las hemos podido observar antes. Representar la vegetación de esta manera, lejos de la obvia belleza de una flor, nos quiere indicar que, al microscopio, observada desde cerca, las plantas también tienen su belleza. Parece observar algo desconocido, descubrimos una naturaleza nueva, pero es algo que solo necesita un análisis más profundo, hasta el punto de aceptar lo que nos cuesta aceptar, porque la naturaleza “nos contesta a golpe de látigo”.

Las consideraciones respecto a la pintura de Picasso, hechas por Bataille en este número, pasan por un peculiar paralelismo. Como hemos dicho, el sol, sinónimo de luz y fuente de calor, vive, en el artículo que estamos a punto de analizar, una doble vida: el dualismo se mete en este elemento de la naturaleza que nos abre a una nueva visión, algo

---

<sup>125</sup> Marcel Mauss, «M. Marcel Mauss...», *ibíd.*, 177.

<sup>126</sup> Bataille, nota a *L’anus solaire*. En *Œuvres Complètes I*, 644.

que se podría definir hasta cruel. El título nos ayuda un poco a identificar la colocación dada por Bataille: “Le Soleil pourri”<sup>127</sup>, el sol podrido. Se trata, por cierto, de una visión alejada de cualquier posibilidad. ¿Cómo se puede ver el sol podrido, si representa el origen de la energía y de la luz? El autor arranca considerando el espacio: el sol, situado arriba, en el cielo, para nosotros es inalcanzable bajo todos los puntos de vista, desde un punto de vista meramente físico y también si pensamos en la mera contemplación. De manera razonable, o no, esta estrella está en una posición privilegiada, esto determina casi una forma de idolatría que no deja espacio a ninguna horizontalidad, a ninguna forma de justa comparación. A partir de este planteamiento, Bataille hace intervenir el proceso de prohibición y transgresión, querido e innato en el hombre. Persiguiendo este camino pasamos muy rápidamente desde una luz casi espiritual, a un verdadero incendio, con el solo hecho de hacer el intento de mirar el sol por un tiempo prolongado. Un castigo que nos podría llevar hasta a la locura.

Pasando por varios ejemplos de la mitología, Bataille nos ilustra la relación entre el hombre y el sol. El evento más extremo, el que lo sigue a la acción de mirar, es el intento de acercarse y ¿qué mejor ejemplo que Ícaro? La codicia de Ícaro no lo ha llevado muy lejos. En esta ocasión, mientras que vuela siempre más cerca a la bola de fuego, sufre una terrible caída, una caída que es sinónimo de decepción, violenta y subitánea. Quizás la invitación del autor es la de no descuidar nuestra mirada, tratar de darle más profundidad, como para poder ver que no existe únicamente esa estrella brillante y fuente de vida: la otra cara es que esta misma estrella puede quemarnos y traicionarnos.

Solo llegando a la última parte de este precioso artículo, podemos finalmente leer y descubrir cuál es la colocación de la pintura en este ámbito, el ámbito de la estrella madre. Bataille traspasa su paralelismo a las artes figurativas: la estrella madre es aquí la pintura académica, con su postura elevada y casi inalcanzable, en su posición firme, nunca lista para un cambio o para quererse mostrar de una manera diferente. Picasso, como Ícaro, se le acerca tanto que se genera una explosión: esta es la pintura de Picasso, una explosión que rompe con la elevación, que rompe con las reglas, que rompe con las formas. Bataille habla de un movimiento, el movimiento generado por la distinta actitud del ser humano hacia un principio de elevación, el mismo movimiento que la intersección de las líneas con los planos generan en los cuadros de Picasso. Es persiguiendo este camino como llegamos a la actitud del artista hacia los dos aspectos de la pintura que

---

<sup>127</sup> Georges Bataille, «Soleil pourri», *Documents* n.º 3 (1930): 173.

Bataille, de una manera paralela, identifica con dos soles distintos, un sol que brilla y otro que quema: “Cette distinction entre deux soleils d’après l’attitude humaine a une importance particulière du fait que, dans ce cas, les mouvements psychologiques décrits ne sont pas de mouvements détournés et atténués dans leur impulsion par des éléments secondaires. Mais ceci indique d’autre part qu’il serait a priori ridicule de chercher à déterminer des équivalences précises de tels mouvements dans une activité aussi complexe que la peinture.”<sup>128</sup> Según nuestro autor es imposible explicar los movimientos que se generan en la pintura de este artista. Picasso aquí no hace otra cosa que poner en la tela su propio proceso psicológico, resultante de su íntima y obsesiva relación con la pintura, porque quizás el brillo de la pintura académica no puede ser tan fuerte y prepotente y existe una manera para que la transgresión pueda ganarle y finalmente afirmarse, esta manera es la pintura moderna, la pintura de Picasso. Sus excesos rompen, sin dejar espacio a dudas, con cualquier tipo de elevación: “Toutefois, il est possible de dire que la peinture académique correspondait à peu près à une élévation d’esprit sans excès. Dans la peinture actuelle au contraire la recherche d’une rupture de l’élévation portée à son comble, et d’un éclat à prétention aveuglante a une part dans l’élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n’est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso.”<sup>129</sup>

Los artículos aquí analizados han querido presentar a la figura de Picasso en la revista *Documents*. Quisimos demostrar el peso del arte figurativo en la misma, explicando el rol que tiene en el bienio 1929-1930, a través de los ojos participes en este proyecto, evidenciando además cómo las figuras que gravitan alrededor de la revista se enfrentan a este fenómeno revolucionario y portador de libertad cual es el cubismo. Es de esto de lo que se trata: libertad y revolución. La relación tejida con el arte por parte de Bataille coloca a los artistas que se pueden considerar como “distintos” afuera de una línea recta y establecida, afuera de una línea que ya sabemos o mejor dicho imaginamos, adonde nos puede conducir. El mismo Bataille no recorre esta línea y por esto, todo lo que él contamina sufre del mismo destino: su pensamiento influencia la integridad, el conjunto de *Documents*.

Hay unas huellas que marcan un camino y las primeras son las de Carl Einstein. La importante figura de Einstein se expresa sobre Picasso y es imposible no poder ver su

---

<sup>128</sup> Ibid., 174.

<sup>129</sup> Ibid.

punto de vista conectado a la esfera del primitivismo. Él es el primero en dedicar las palabras al artista y no puede faltar la comparación entre el arte primitivo y el primitivismo moderno. De esta forma entran en juego todos unos aspectos como la ritualidad, la magia, las tribus, el sentido de comunión, el cuerpo, la alucinación, que precipitan en las telas de Picasso, ilustrando cómo la ritualidad es mantenida y preservada bajo otra forma. Se insinúa ya la voluntad de sabotear el proceso imitativo gracias a la entrada en el escenario de la alucinación.

Llegando al número de homenaje a Picasso, Charles Puech continua el rastro dejado por Einstein: la forma de representar, vinculando este concepto a la directa comprensión de la obra de arte. El enfrentamiento del hombre con este panorama lo pone en contra de la imprescindible búsqueda de un sentido; es necesario devolver el arte al arte, para que dicha disciplina sea digna de una propia autonomía. Cuando Georges Mannet considera el cubismo como una prolongación del impresionismo, se acepta ya la revolución y la libertad que Picasso nos transmite, provocando nuevas visiones, mostrándonos otra realidad. Marcell Mauss es la figura que une todos estos elementos: el hombre, el primitivismo, la representación, la impresión. Es justamente el termino “impresión” lo que Mauss utiliza para explicarnos que Picasso nos hace viajar al pasado, devolviéndonos las formas más puras de la impresión y de la expresión. Ya no hay mimesis, ya no hay explicación, ya no hay forma: el usuario es llamado para abordar estas deficiencias. Bataille, con su escritura, su idioma directo, llega finalmente a la utilización de la expresión “pintura académica”, esfera, mundo elevado y colocado arriba del todo, un mundo del cual Picasso no tiene miedo. El academicismo es una elevación sin exceso que pierde su vitalidad. El autor, ve la culpa en la actitud del ser humano, declarando así su postura, haciendo la suma de los otros textos, juntando las huellas anteriores para que el cuadro trazado no deje al lector ninguna duda: en la pintura moderna solo la pintura de Picasso es una elevación llevada al límite, algo que explota en la obra de arte, generando una descomposición de las formas.



## **CAPÍTULO II: EL CUERPO EN EL PENSAMIENTO DE GEORGES BATAILLE. SACRIFICIO Y BAJO MATERIALISMO.**

*Entre les énigmes proposées à chacun de nous par une courte vie, celle qui tient à la présence des masques est peut-être la plus chargée de trouble et de sens. [...] L'homme ne sort de la solitude insupportable qu'au moment où le visage d'un de ses semblables émerge du vide de toute le reste. Mais le masque le rend à une solitude plus redoutable: car sa présence signifie que cela même qui d'habitude rassure s'est tout à coup chargé d'une obscure volonté de terreur quand ce qui est humain est masqué, il n'y a plus rien de présent que l'animalité et la mort.*

Georges Bataille, *Le masque*.

*Tel détail d'une toilette en désordre, tel qu'un accessoire intime, jarretière ou vulgaire soulier, nous exaltera par son caractère d'objet manufacturé, d'objet chargé d'une grande valeur sociale, opposé brutalement à la pure nudité et tirant de cette contradiction une profonde étrangeté. On touche ici, d'ailleurs, à la source du fétichisme érotique, très proche à du fétichisme religieux et du culte des reliques, parce que s'y manifeste un même mode de pensée magique, tel que la partie y est prise pour le tout, l'accessoire pour la personne, [...].*

Michel Leiris, *Documents* : « Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste ».

## II.1 EL CUERPO, LA RELIGIÓN, LA HETEROLOGÍA

Todo empieza con la religión. La religión cumple un papel importante en la vida de Georges Bataille y sin duda es un elemento que nos da a conocer la controvertida figura que el autor representa hoy en día. La religión es la contraparte sin la cual todo lo que creemos conocer hoy sobre él no existiría; y no se trata de oponer dos esferas: Bataille no dejará de interesarse por la religión para dedicarse al mundo no creyente, hará únicamente un uso distinto de esta doctrina, será considerada desde un punto de vista social y antropológico. Esto es algo que acompaña a la mayoría de su producción. Es obligado, por tanto, prestar atención en el sociólogo que encontramos como el protagonista de este estudio, para conectar el eje que une todo: la religión, el cuerpo y su representación.

El cuerpo será el medio utilizado para medir la amplitud del interés hacia el arte, será el parámetro que permitirá ver y enfocar la verdadera consideración del autor hacia la pintura, cómo su postura toma forma en la experiencia de la revista, generando un magma vivo e intenso que se expande a lo largo de los quince números. De una manera más general hemos visto cómo cabe el arte mismo en *Documents* y cómo Picasso se considera el pintor por excelencia: aunque las opiniones sean variadas, lo encontramos en el centro del mundo figurativo, en el centro de lo que se puede considerar “representar” en una tela, con pintura y pincel. Acercar la religión, el cuerpo y su representación, es lo que determina una base para poner en evidencia el “cómo” dicho cuerpo ha sido tratado en la revista desde un punto de vista pictórico y figurativo.

El Bataille religioso, en el sentido más real del término, es todo lo que anticipa *Documents*, mientras que *Le Collège de sociologie* es lo que toma forma y definición después de la revista. La importancia que la religión tiene es indispensable para alcanzar esta figura rebelde y *Documents* es la primera y manifiesta “rebeldía” del autor, una figura que no está vinculada solamente al arte y, podríamos decir atrevidamente, al movimiento surrealista, sino también a otros temas, otros aspectos: sociológicos, sagrados y materiales.

Definitivamente es necesario pararse sobre estos dos anillos que delimitan y sitúan la revista. Si hablamos de religión, hemos visto cómo, a través del panfleto *Notre-Dame de Rheims*, se expresa el alma creyente de Bataille; el cuerpo y la religión, más precisamente el cuerpo y el cristianísimo, dos cosas vinculadas por la culpa de la carne que están presentes en el autor como una obsesión que no dejará nunca de acompañarlo. Asistimos a una metamorfosis: lo que ha pasado con la catedral de Notre Dame de

Rheims, pasará igualmente con el cuerpo. Bataille lo destruirá, aplicará sobre este un sacrificio que, al modo de un sacrificio religioso, dejará un cuerpo sin ninguna definición, un proceso que empezará solo con la aceptación de la ausencia de Dios.

Michel Surya, en la biografía dedicada a nuestro autor *Georges Bataille, la muerte obra* (*Georges Bataille, la mort à l'œuvre*), nos habla del interés hacia textos antiguos que condenan al cuerpo: “C’est pour cette raison qu’est précieuse l’indication fournie par André Masson, son condisciple et ami : en 1918-1919, Bataille lit assidûment (c’est alors son «livre de chevet») *Le latin mystique* de Remy de Gourmont. *Le latin mystique* est constitué de textes âpres, farouches, violents et superbes souvent, datant du V<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, attribuables à quelques-unes des plus éminentes figures du Moyen Âge religieux.”<sup>1</sup> Se trata de textos violentos de la época del Medioevo, donde ese ensañamiento del que habla Masson está dirigido a la carne, carne como carnalidad, por pecaminosa y aterradora : “Leur objet (il est curieusement, obsessionnellement, le même) est de faire que les impies renoncent à la chair (*«sans doute le mépris de la char est essentiellement chrétien»*), dit Remy de Gourmont) moins parce que la chair serait méprisable (méprisable, l’ignorer suffirait) que parce qu’elle est terrifiante.”<sup>2</sup> Dicha visión cristiana del cuerpo quiere convencernos de que es necesario rechazar la carne, vehículo del pecado y sobre todo de una sexualidad representativa de la trasgresión por excelencia: el martirio es la expiación, el martirio es como algo debido a Dios para pagar la culpabilidad propia del ser humano.

Una vez que la fe sale de la escena para dejar la religión en soledad, Bataille mira a los martirios cristianos con algo de fascinación: no hay ninguna culpa que expiar, no hay ninguna motivación que mantenga en pie los horrores infligidos a la carne, porque esto, en absoluto, ya no conduce a la salvación que tanto se predica en los textos religiosos. Las lecturas por las que Bataille se interesa de 1925 no serán las mismas que las de 1919. ¿Qué pasa en el 1925?, ¿cuál es la semilla que empieza a meter raíces en su mente y que le hará ver todo de forma distinta? Sabemos que en este año Bataille empieza una sesión de análisis con Adrien Borel, psicoanalista de los surrealistas, quien le mostrará unas instantáneas de varios suplicios, la más impactante de todas, la del suplicio de Fou Tchou Li, publicada en el *Tratado de psicología* (*Traité de psychologie*) de Georges Dumas.<sup>3</sup> Una fotografía que desvela la crueldad del ser humano al aplicar una

---

<sup>1</sup> Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, (Paris: Gallimard/tel), 40.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (Paris: Gallimard, 1992), 622.

pena de muerte tan atroz: una muerte por mil cortes. Esta es precisamente la denominación de la tortura china impuesta al condenado que, bajo los efectos del opio y atado a un palo de madera, estilo crucifixión, verá entre sueño y realidad su cuerpo desgarrado. Estamos asistiendo a un sacrificio; la ruta del sacrificio empieza por algo íntimo, interior para luego desvelarse y, en este caso específico, se acompaña de la tortura. La víctima, hablando en términos estrictamente religiosos, quizás alcanzaría una redención, pero si “Dios ha muerto”, certeza que seguramente ya ha arraigado en la mente del autor, no cabe sitio para una figura igualmente lacerada. Según Bataille el éxtasis ha tomado el sitio de Dios, porque un horror tan grande que se junta con un éxtasis<sup>4</sup> divino es el fenómeno generado por esta imagen. El cuerpo se desvincula de lo espiritual dejando espacio únicamente a su acepción material y sigue Surya : “Ce qu’il put trouver «édifiant» en 1919 – le récit des martyrs -, plusieurs années après (en 1925), reparaîtra, resurgira, pour ce qu’à ses yeux cela pouvant signifier indépendamment de toute apologétique : la seule et simple fascination de l’horreur.”<sup>5</sup> En la realidad tangible del cuerpo no hay tiempo para esperar a que el amor de Dios y su gracia actúen sobre el pecado del ser humano, es más oportuno agarrarse al instante, vivirlo y dejarse raptar: “ [...] en 1919, l’incommensurable magnanimité d’un Dieu dont l’amour pouvait être aux suppliciés une grâce telle qu’ils se sacrifièrent avec transport; en 1925, con absence, l’absence de Dieu, une absence aussi absolue qu’absolue était l’horreur endurée, une absence nulle part ailleurs plus sensible que là où l’horreur l’appellerait (mais on verra qu’une telle horreur que rien ne justifie plus n’en est pas moins «extasiante» ).”<sup>6</sup>

A partir de este momento Bataille toma distancia de una influencia espiritual que pretende la absoluta aceptación de una figura inmaterial, lo que le permitirá delinear esa personalidad de estudioso siempre más completa, el Bataille sociólogo. *Documents* sigue dicha experiencia: a partir de la religión, los martirios corporales han servido como un puente, llevando el pensamiento bataillano desde una indiscutible creencia, hasta una

---

<sup>4</sup> Mario Perniola nos ayuda a definir el concepto de éxtasis para nuestro autor subrayando la distinción entre esta y el simple misticismo. En un texto que reúne todos sus escritos sobre Georges Bataille define su filosofía como una filosofía de lo negativo: el no-saber es la experiencia de lo negativo, es lo negativo que se manifiesta. En dicha expresión el no-saber es el éxtasis: “Il non-sapere, sebbene possa essere definito come «esperienza interiore» o come «estasi», è diverso dal misticismo. Quest’ultimo rappresenta la sua strumentalizzazione a favore di certezze dogmatiche positive: mentre il misticismo stabilisce una comunicazione diretta tra uomo e Dio, il non-sapere è un errare senza fine, un abbandono definitivo dell’ambizione di essere tutto, un luogo di traviamiento e di non-senso, risolutamente contrario ad ogni idea di perfezione metafisica, ontologica o etica.” Mario Perniola, *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille* (Verona: ombre corte edizioni, 1998), 30-31.

<sup>5</sup> Surya, *Georges Bataille, la mort à l’œuvre*, (Paris: Gallimard/tel), 43.

<sup>6</sup> Ibid., 43-44.

visión exclusivamente material del cuerpo, lo que despierta nuestro sentido más táctil. La revista se coloca en este espacio temporal, interpretando las reacciones más fuertes y la rebeldía del autor como una respuesta hacia todo lo que él mismo pensaba fuese legítimo.

La *dépense*, la pérdida, el dispendio, ocupa un sitio absolutamente relevante en la obra de Bataille. Ensayo publicado en 1933, *La noción de gasto (La notion de dépense)* en el número siete de la revista *La Critique sociale*, no muy lejos de la conclusión de *Documents* entonces, nos da una visión tanto general como peculiar de cómo el concepto de arte se introduce y se desarrolla en la vida de cada uno. Hemos hablado ya de obras en las que las consideraciones sobre la pintura han sido directas y no han dejado ninguna duda acerca de la opinión que el autor tiene del arte figurativo: su preferencia por los artistas “diferentes”. La noción de *dépense* contempla el arte como un aspecto inútil de nuestra vida, algo improductivo.<sup>7</sup>

En el citado artículo de *La Critique sociale* se empieza explicando el principio de utilidad relacionado con la sociedad. Según Bataille es casi imposible definir qué es efectivamente útil para los hombres y es por esto por lo que sentimos la necesidad de recurrir a conceptos que van más allá de lo útil y del placer, como una necesidad de agarrarnos a algo a toda costa, aunque se trate de algo ilusorio y falso. Es justamente aquí donde entra en escena el aspecto espiritual, un Dios que el hombre utiliza solo y exclusivamente para cubrir sus miedos, sus confusiones intelectuales:

Il n'existe en effet aucun moyen correct, étant donné l'ensemble plus ou moins divergent des conceptions actuelles, qui permette de définir ce qui est utile aux hommes. Cette lacune est suffisamment marquée par le fait qu'il est constamment nécessaire de recourir de la façon la plus injustifiable à des principes que l'on cherche à situer au-delà de l'utile et du plaisir : l'honneur et le devoir sont hypocritement employés dans des combinaisons d'intérêt pécuniaire et, sans parler de Dieu, l'Esprit sert à masquer le désarroi intellectuel des quelques personnes qui refusent d'accepter un système fermé.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Mario Perniola coloca lo improductivo en la visión que Bataille tiene de lo negativo. Su texto nos explica como nuestro autor arranca de la filosofía de Hegel, de su *Fenomenología del espíritu*, sacando de esta el concepto de negativo, subvirtiéndolo por completo y confirniéndole esa acepción de inutilidad que lo hace autónomo respecto a la esfera positiva: “La dialettica hegeliana è infatti, a suo avviso, l'elusione del negativo, la sua subordinazione ad una positività storica, che trascendendolo lo abolisce come tale. Hegel pone il negativo al servizio del sapere assoluto: Bataille rivendica l'esistenza autonoma di un negativo *senza impiego*, irriducibile e sovrano, che si manifesta violentemente nella casualità della nascita e della morte, nella certezza della propria finitudine, nell'inevitabilità del riso, nell'esperienza dell'estasi, nella insopprimibile realtà dei fatti particolari.” Perniola, *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, 27.

<sup>8</sup> Bataille, «La notion de dépense». En *Œuvres Complètes I* (Paris: Gallimard, 1970), 302.

Las conclusiones son bastante evidentes, la expresión “sin hablar de Dios”, supone considerar la religión como una pura conjetura que, en su propia inutilidad, nos hace creer cosas, nos justifica todas las preguntas a las cuales no logramos dar una respuesta. La religión, después de la muerte de Dios, es una convicción entre otras más que ha sido creada por el hombre y que Bataille considera innecesaria. La misma palabra “hypocritement”, denota el carácter engañoso de toda una apariencia y unos principios idealizados y al mismo tiempo dispendiosos: son una mera pérdida, una *dépense*. Enmarcar este principio nos lleva otra vez a la posición del hombre respecto al universo, su unidad, el desarrollo de su postura hacia el exterior y cómo esta postura es absolutamente influenciada por el sistema social: hablamos aquí de un sistema impuesto y exigido. Racionalmente una pérdida está generada por un consumo y justamente Bataille habla de la actividad humana como algo relacionado a procesos de producción, conservación y consumo. Este último está compuesto por un consumo apto para preservar la vida misma, algo imprescindible, y por un consumo improductivo:

La seconde part est représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentant autant d'activité qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. Or, il est nécessaire de réserver le nom de dépense à ces formes improductives, à l'exclusion de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production.<sup>9</sup>

La noción de *dépense*, en la edición del 1967, precede a otro importante texto del autor: *La parte maldita* (*La part maudite*). Precisamos que para Bataille la parte maldita es la víctima de un sacrificio, ejemplar máximo de un gasto improductivo; en lo específico, dicho texto, trata de establecer los fundamentos de una economía general. El echo de que la *dépense* se encuentre aquí como una especie de fundamento teórico sin el cual esta economía no se puede afirmar, ayuda a colocar la importancia de este elemento en todo su pensamiento. Nos paramos ahora aquí para analizar el potlatch: “Le *potlatch*, comme le commerce, un moyen de circulation des richesses, mais il exclut le marchandage. C'est, le plus souvent, le don solennel de richesses considérables offertes par un chef à son rival afin d'humilier, le défier, d'obliger. Le donataire doit effacer l'humiliation et relever le défi, il lui faut satisfaire à l'*obligation* contractée en acceptant:

---

<sup>9</sup> Ibid., 305.

il ne pourra répondre, un peu plus tard, que par un nouveau *potlatch*, plu généreux que le premier: il doit rendre avec usure.”<sup>10</sup> Es importante enmarcar la *dépense* en algo que tiene sus raíces en las culturas arcaicas, culturas dónde el dispendio es parte de la cosa social. El hecho en sí es el acto de dar, es en este momento que se manifiesta un poder, el poder de la persona que dona, un poder que influencia a la persona que recibe este don y que se adquiere exclusivamente con el echo de perder: el énfasis dado a este evento es debido a la presencia de otras personas que asisten a este intercambio, son testigos de un poder que se está manifestando.

Más poder es un rango social más alto y es ahora cuando Bataille acerca el sacrificio al *potlâc*, por esta sustancia común que es justamente la pérdida:

Le *rang*, où la perte est changée en acquisition, répond à l’activité de l’intelligence, qui réduit les objets de pensée à des *choses*. En effet, la contradiction du *potlatch* ne se révèle pas seulement dans toute l’histoire, mais plus profondément dans les opérations de pensée. C’est que généralement, dans le sacrifice ou le *potlatch*, dans l’action (dans l’histoire) ou la contemplation (la pensée), ce que nous cherchons est toujours cette ombre – que par définition nous ne saurions saisir – que nous n’appelons que vainement la poésie, la profondeur ou l’intimité de la passion. Nous sommes trompés nécessairement puisque nous voulons *saisir* cette ombre.<sup>11</sup>

Volvemos entonces al consumo improductivo: ¿por qué el ser humano necesita generar un sistema ilusorio en el cual apoyarse e insertar en este sistema un conjunto de elementos que, prácticamente, no le hacen falta? Para una mejor comprensión del

---

<sup>10</sup> Georges Bataille, *La Part maudite*. En *Œuvres complètes VII*, (Paris: Gallimard, 1976), 70.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 76. Para mejor entender el planteamiento bataillano, hay que referirse al ensayo sobre el don de Marcel Mauss. El estudio en cuestión analiza los procesos de transacciones en civilizaciones arcaicas, el análisis quiere alcanzar un nivel superior respecto al mero intercambio de bienes materiales: esto es posible solo considerando dichas civilizaciones como grupos, tribus y no individuos: “Innanzitutto, non si tratta di individui, ma di collettività che si obbligano reciprocamente, effettuano scambi e contrattano; le persone presenti al contratto sono persone morali: clan, tribù, famiglie che si fronteggiano e si contrappongono, sia per gruppi che stanno uno di fronte all’altro nel luogo stesso dello scambio, sia per mezzo dei loro capi, come pure nell’uno e nell’altro modo insieme.”<sup>11</sup> Mauss define todo este mecanismo como “un sistema de prestaciones totales”, expresión que aleja el hombre de un sentido más individual para llevarlo hacia una dimensión total: “C’è prestazione totale nel senso che è tutto il clan che contratta per tutti, per tutto ciò che possiede e per tutto ciò che fa, tramite il suo capo.”<sup>11</sup> En este sentido nos acercamos a la idea de Bataille que contempla la pérdida como aquel consumo necesario para el hombre, un consumo que tiene sus raíces aquí y que en este ensayo se identifica con el término “*potlâc*”: nutrir, consumir.<sup>11</sup> En ese sistema de prestaciones había una verdadera lucha entre las distintas partes y el *potlâc* se identifica en estas propiamente con la doble acepción: nutrir y consumir; parecen ser dos momentos esenciales para el hombre, el consumo no puede faltar sin la necesidad de nutrir. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia*, 160-61, 163. En la explicación del *potlâc*, en *La Parte maudite* efectivamente, Bataille revela sus estudios sobre este ensayo de Mauss; en una nota añade además que dicho concepto vive y se alimenta necesariamente del orden de las cosas que quiere subvertir: sin este no habría disipación. En esta reflexión destaca todo su dualismo aplicado a un estudio de naturaleza meramente sociológica.

principio, el autor propone algunos ejemplos: las joyas, los cultos, las competencias, la producción artística, “cosas” y quizás es oportuno definirlas como cosas que es necesario consumir porque solo a través de ellas se genera una afirmación fugaz y temporánea de nuestra libertad. La libertad es definitivamente este momento generado por la suspensión de los deberes.

Manifestaciones de *dépense* han sido, por ejemplo, la actividad sexual perversa en la *Historia del ojo*; la introducción al concepto de sol en *El ano solar*, ya que el sol es productor de energía; también en *Documents* encontramos los conceptos mencionados, especialmente con relación al arte y a la representación figurativa. También veremos de cerca cómo el principio de *dépense* se insinúa en el arte, cómo actúa y qué repercusiones tienes con el paso del tiempo y desde un punto de vista también antropológico, valor añadido a la esfera social que hemos estado tratando hasta ahora.

El primitivismo tiene un rol importante. Para Bataille todo empieza en Lascaux. Está claro que acercar el arte a lo primitivo nos lleva a la ritualidad, a los cultos mágicos, a la transgresión de las reglas que genera un exceso y, dejando aparte la representación de las figuras y fijándonos en el nacimiento del arte como evento evolutivo, resulta necesario relacionar dicho evento con la esfera animal y con el hombre mismo, con la consciencia de sí mismo y de lo que hace, cómo empieza a tomar forma, a definir y a autodefinirse: el sentido del trabajo, el miedo a la muerte. En este contexto el hombre, involucrado en momentos de suspensión, quiere representarse a sí mismo: quiere dibujar su propia figura para afirmar su individualidad, una individualidad no solo en relación con los animales, sino también en relación con otros seres humanos. Esto define los albores de una sociedad, su constitución y su acto de dispendio, innecesario y al mismo tiempo inevitable

El libro *Georges Bataille and Contemporary Thought*, a través de intervenciones aportadas por varios autores, analiza la figura de nuestro autor de una manera que pretende acercarlo más a la contemporaneidad, demostrando la actualidad de su pensamiento. Howard Caygill justamente empieza por el primitivismo: “[...] the phase of human development achieved by ‘Lascaux man’ was inaugurated by the invention of art. He saw the violent bid for transcendence expressed in the majestic images of hunted animals as an act of human self-definition against animality, but also, we shall see, from



other humanities.”<sup>12</sup> Nos estamos aquí enfrentando con un momento que conecta el hombre, el animal y también lo divino: este momento de implantación está rodeado de ritualidad porque pertenece al momento de la fiesta, pero ahora la coexistencia de más fenómenos evolutivos ayudan a generar el sistema societario y cuanto más crece ese sistema, más grande tiene que ser la *dépense* para “responder” a los vínculos exigidos por el sistema mismo. A medida que el hombre pretende afirmarse a sí mismo, a medida que quiere rescatar su propia autonomía, pretende rescatar su libertad, diferenciándose por completo de la figura animal. Aquí surge lo que se podría definir como una paradoja de la antropología batalliana: en la utópica marcha hacia la libertad suprema, el hombre reconoce en el animal una especie que no necesita trabajar, mientras que él, para poder destruir, para poder reclamar su consumo debido, necesita producir para su propia existencia, para su sobrevivencia y para la sociedad.<sup>13</sup> En este contexto se pone como imposible una continuidad entre el hombre y el animal<sup>14</sup>, a condición de que esta continuidad no sea representada en pinturas parietales, así como se ve en Lascaux. Efectivamente Bataille en su libro *Lascaux o el nacimiento del arte*, afirma que el hombre, a lo largo de su evolución, rechaza su naturaleza animal para su propio beneficio: “L’homme de l’Age du renne nous laissait de l’animal une image à la fois prestigieuse et fidèle, mais, dans la mesure où il s’est lui-même représenté, le plus souvent, il dissimulait ses traits sous le masque de l’animal. [...] Le passage de l’animal à l’homme fut d’abord le reniement que fait l’homme de l’animalité. Nous tenons aujourd’hui comme à l’essentiel à la différence qui nous oppose à l’animal. Ce qui rappelle en nous l’animalité subsistante est objet d’horreur et suscite un mouvement analogue à celui de l’interdit.”<sup>15</sup>

Ahora nos alejamos de lo que es el ámbito primitivo: acerquémonos a una forma societaria que más bien podríamos conocer, que nos suena más cercana, que nos ayuda a entender como la *dépense* en el arte se manifiesta utilizando un instrumento asimismo importante en el pensamiento del autor. Hablamos de lo sagrado. Sagrado: digno de veneración y de respeto, objeto de culto por su veneración a las fuerzas sobrenaturales, irrenunciable en su acepción más corriente. Es esta la definición de lo sagrado, y es quizás uno de los conceptos más importantes que Bataille saca de la religión, lo desnuda de su

---

<sup>12</sup> Howard Caygill, «Bataille and the Neanderthal Extinction». En *Georges Bataille and Contemporary Thought*, ed. por William Stronge, (London: Bloomsbury Publishing: 2017), 239.

<sup>13</sup> Oxana Timofeeva, «'The Only Real Outlaws': Animal Freedom in Bataille», *ibid.*, 163.

<sup>14</sup> Para profundizar el concepto de continuidad y discontinuidad entre el ser humano y el ser animal véase: Georges Bataille, *Théorie de la religion*. En Georges Bataille *Œuvres complètes VII*, 295-296.

<sup>15</sup> Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art*. En *Œuvres complètes IX*, 63.

carácter más ciego y devoto, lo hace objeto de estudio, lo aplica a la vida, tratando de encontrar sus manifestaciones más tangibles.

En la época primitiva, la participación del hombre tanto en la esfera sagrada como en la profana se manifestaba de igual manera. Cuando en el desarrollo de la sociedad se instaaura el poder soberano, lo sagrado ha podido entrar en contacto con dicho poder. El arte ha sido sin duda uno de los instrumentos, vehículos o armas, utilizados por parte del poder para manifestar su propia grandeza, se le ha dado al arte una gloria estética, como afirma Kevin Kennedy en el ya citado libro *Georges Bataille and Contemporary Thought*: “The aesthetics of radiance or glory are characteristic of the Middle Ages, but in fact apply to every social structure in which the right to waste the surplus of productive labor is reserved for a small elite who manifest this right in conspicuous display of wealth.”<sup>16</sup> Esta gloria estética, directamente vinculada al poder y a quien representa el poder, no permite a todos los miembros de la sociedad que la disfruten. Según Bataille, si el arte y su ámbito estético se consideran una pérdida y dicha pérdida es la interrupción de una rutina laboral, con el poder soberano ya asistimos a dinámicas que excluyen la participación de todos los miembros de la sociedad: se empieza a definir aquí algo superior, algo a lo que no todos pueden acceder. Lo maravilloso no es una experiencia para todos, su consumo y consecuente pérdida aumenta en la medida en que aumente el poder.

La dinámica aquí mencionada quiere poner el acento sobre la evolución del arte en relación con desarrollo de la sociedad, sobre todo teniendo en cuenta el pensamiento de Bataille y su aplicación en ese contexto. La soberanía, con su acepción histórica y social, ha dado al arte su propio significado, su propia acepción, colocándolo en un mundo “superior” y casi inaccesible; esto nos ayuda a entender por qué el autor lo define como *dépense*, acercándolo a lo que puede ser una cosa sagrada. Si pensamos en el lugar que se le reserva al arte contemporáneo hoy en día, daríamos que este es degenerativo. Se trata de un fenómeno obviamente debido a la sociedad, la sociedad que le quiere quitar esta magia que, como hemos visto, poco a poco e históricamente, se ha ido perdiendo, su esencia ya es irreconocible. Como él mismo ha dicho en un artículo de *Documents*: “hoy en día entramos en las galerías de artes como si estuviésemos entrando en una farmacia, en búsqueda de remedios para aceptar nuestras enfermedades”.<sup>17</sup> Un pasaje casi

---

<sup>16</sup> Kevin Kennedy, «Useless Practices in Sacred Spaces: Bataille’s Elegance and the Aesthetics of Sovereignty». En *Georges Bataille and Contemporary Thought*, 137.

<sup>17</sup> Bataille, «L’esprit modern et le jeu des transposition», *Documents* n.º 8 (1930): 50.

obligado si tratamos de seguir el hilo de su pensamiento: la producción artística es por sí misma inútil porque representa un medio de expresión y de autodefinición individual. Ya se trate de pintura, de escultura, de literatura, de teatro, es nuestro ámbito de ocio y al ser una “interrupción de los deberes” no puede superar la esfera de la soberanía y es por esto mismo que la soberanía se sirve del arte, para que nosotros no hagamos una utilización descontrolada de nuestras transgresiones, como solía pasar en época primitiva.

Es necesario profundizar en el concepto de lo sagrado, concepto que, como el arte, hemos visto pertenece a la esfera del consumo improductivo. La relación entre el arte y lo sagrado es justamente esta magia, esta ritualidad que reconocemos más bien en los fenómenos de culto y que, exteriorizado en algo artístico, le da el valor añadido que Bataille no reconoce más en el arte contemporáneo. Para todos lo “sagrado” es algo conectado con la religión. Ahora bien, ¿por qué solo la religión tiene el privilegio de hacer uso del sacrificio? Entre lo sagrado y la religión, el sacrificio cabe en formas de martirio. Como hemos explicado al principio, la religión se sirve del cuerpo humano y también animal para autodefinirse y para afirmar su doctrina.

Para nuestro autor, reiteramos, Dios está muerto y el sacrificio, desperdiciado y sin ningún vínculo con cualquier dogma, es difícil de concebir en la vida cotidiana: es difícil reconocerlo y darle un valor en el mundo de lo útil. Leemos en las palabras de Bataille cómo el éxito del cristianismo se ha podido manifestar a través del sacrificio mismo: “2) Les cultes exigent un gaspillage sanglant d’hommes et d’animaux de *sacrifice*. Le sacrifice n’est autre, au sens étymologique du mot, que la production de choses *sacrées*.”

Dès l’abord, il apparaît que les choses sacrées sont constituées par une opération de perte : en particulier, le succès du Christianisme doit être expliqué par la valeur du thème de la crucifixion infamante du fils de Dieu qui porte l’angoisse humaine à une représentation de la perte et de la déchéance sans limite.”<sup>18</sup> El término empleado aquí es “culto”. Justamente ahora cabe, como mejor ejemplo de culto, la religión, el cristianismo en especial, su necesidad de utilizar un cuerpo, de sacrificarlo como prueba de la grandeza de Dios. El tono crítico quiere obviamente poner la atención sobre la justificación que se le da, en este caso, al sacrificio de un cuerpo, exclusivamente porque estamos tratando de la religión: una justificación que hemos creado nosotros mismos, mientras que la sociedad desarrollaba sus instrumentos de manipulación.

---

<sup>18</sup> Bataille, «La notion de dépense». En *Œuvres Complètes I*, 306.

Del culto a la religión, de la religión al cristianismo, del cristianismo a lo sagrado. En 1937 Georges Bataille, Michel Leiris, Roger Caillois deciden formar *Le Collège de sociologie*. El objetivo es buscar y identificar lo sagrado, su forma más activa, en la vida cotidiana; precisamente se habla aquí de “sociología de lo sagrado”<sup>19</sup>. La trama entre lo sagrado y la sociología toma forma ahora. Por tanto, hay que esperarse una profunda crítica social y una voluntad de restablecer unos aspectos primordiales del sacrificio. El principio de *dépense* ya nos tiene un poco acostumbrados a este respecto, ha sido una primera aproximación; ahora se requiere una validación, un mejor y más preciso planteamiento de un valor perdido. Para poder seguir adelante con el discurso de lo sagrado, es necesario considerar el dualismo que está presente en este concepto y, junto con este, el dualismo en el pensamiento bataillano: lo sagrado interactúa constantemente con lo profano. Todo lo que podemos “sentir” como polos opuestos y conflictivos, no son otra cosa que esferas que se nutren de su aparente opuesto para tener vida. Bataille piensa por relaciones o, mejor dicho, por correlaciones: las dinámicas mueven mundos aparentemente opuestos y resultan ser todas necesarias, no sería posible pretender suspender una regla, transgredirla entonces, y por eso dar un valor a la transgresión misma, sin la existencia de dicha regla. La visión de nuestro autor supone abrazar una totalidad, los instrumentos de su análisis son muy distintos y, cosa más importante, son tratados todos a la vez: hablamos del hombre como “animal social”, su cuerpo, su experiencia, su evolución, su ser primitivo, sus acciones útiles. En el pensamiento del autor todo lo que es “útil” se refiere a algo aceptable y reconocido por un sistema, y sus acciones inútiles, son inútiles porque son dispendiosas, porque provocan un consumo para la sociedad. Entender esta sinergia que sostiene el mundo bataillano y todo su pensamiento pasa obligatoriamente por la comprensión de su dualismo.

El artículo de William Pawlet en *Georges Bataille and Contemporary Thought*, nos introduce en el concepto de polaridad: “The sacred is not simply radically other to the profane, but is radically other to itself and within itself – in other words, it is fundamentally ambivalent.”<sup>20</sup> El autor utiliza el concepto de polaridad para explicar esta ambivalencia; concede a cada polo un papel: el polo derecho es todo lo que la sociedad

---

<sup>19</sup> Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, 645. “«L'objet précis de l'activité envisagée peut recevoir le nom de sociologie sacrée, en tant qu'elle implique l'étude de l'existence sociale dans toutes celles des manifestations où se fait jour la présence active du sacré»”.

<sup>20</sup> William Pawlett, «Bataille and Left Pole of the Sacred». En *Georges Bataille and Contemporary Thought*, 54.

trata de imponer, el polo izquierdo es como una energía informe que se mueve debajo del orden social. El movimiento continuo entre una “carga” y la otra, da vida a la coexistencia necesaria de las dos esferas: “The movement from left to right poles is logically and temporally prior to, and constitutive of, the emergence of ‘society’. Society is built upon the stabilizing, attractive forces of the right pole; the left pole charge is a formless energy that oozes and swarms under the foundation stones of the social order.”<sup>21</sup> La descripción dada ayuda a que visualicemos casi una pérdida material en la sociedad, una pérdida imperceptible pero sí influyente.

Para poder entender lo sagrado hay que volver por un momento a estos sacrificios aztecas de los que hemos hablado en el primer capítulo. Este pueblo vive la ritualidad con un carácter feliz; lo que hoy, antes nuestros ojos, se considera un delito, a ellos le generaba alegría, placer, satisfacción. Los sentimientos positivos son causados por la suspensión de los deberes y por la creencia en que esta ritualidad, sangrante y mágica al mismo tiempo, podía ayudar en la vida, en el día a día, atrayendo fuerzas que hacen fluir las energías. Este fenómeno es lo que trata de reconocer *Le Collège de sociologie*, más bien de las repercusiones del sacrificio en un entorno social y no individual. Lo sagrado y sus sacrificios llevan consigo la muerte, algo que percibimos con distancia debido a nuestras reglas sociales. Muerte es tabú, es el fin de la vida, de nuestro ser individual. La vivimos así por la percepción del tiempo y de la vida misma que tenemos: nosotros creemos ser dueños de nuestra vida, pero esta pertenece a la existencia; hay que aceptar la muerte como momento esencial de la vida, en el dualismo vida muerte, porque para Bataille también esta es una polaridad: la muerte es como socia de la vida, es lo que hace de la vida, vida. Justamente aquí se coloca el sacrificio: el sacrificio es la directa expresión de la muerte y la muerte contribuye a que la vida tenga su sentido precioso y único; sigue William Pawlett: “Life, in Bataille’s sense, cannot be said to be a property of the individual; only existence imprisoned by duration can be understood as a property, or as capital. [...] Death is not the end-point of thing ‘life’. [...] Death is not the completion of the final phase of life; it is the partner of life, it what makes life *life*. Sacrifice is an intensely escalated, dramatized moment where life’s ‘invisible brilliance’ is revealed through death.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 57.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 63.

En este magma de conceptos hay siempre una mirada dirigida hacia el arte. En un artículo publicado en 1939, en la revista *Cahiers d'art*, “Le sacré”, Bataille nos explica la relación entre el arte y la religión. Para medir dicha relación el autor utiliza como instrumento las facultades expresivas del arte, el culto religioso impone unas limitaciones a estas facultades, lo que supone una represión. Lo sagrado se introduce como elemento apto para la recuperación de momentos erráticos y de comunión: lo sagrado podría ayudar a que el arte recupere su propia personalidad, ya perdida por las limitaciones sociales.

Procedemos por orden. El autor hace que todo empiece con ese carácter escurridizo del instante, típico, como hemos visto, de la vida; la pretensión artística es justamente agarrar este momento. El artista empieza su movimiento de búsqueda, “au hasard”, por casualidad y en este momento queda perdido, insatisfecho, porque este fenómeno, que declara ser una verdadera experiencia, siempre asiste a una previa asignación teórica, como si el artista vagara en la constante cuestión: ¿cuál es el objeto de mi búsqueda? En este escenario se pretende fijar en la tela un momento, el pintor quiere que sea visible en la obra la materialidad de esta búsqueda. Aquí reside el impasse donde todo se hunde, la imposibilidad de dar sustancia a algo que ya ha tenido su momento de materialidad, un instante de vida que ya ha transcurrido. Trasladar este momento a la obra de arte es irrealizable, porque la pintura solo puede evocar, solo puede darnos un eco y, además, en ese camino queda involucrado no solo lo que se quiere representar, sino también el medio utilizado y la misma persona del artista, todo aquí tiene una influencia y es por esto por lo que le llamamos experiencia. El malestar del artista pasa de un estado de exaltación a un estado de repugnancia, por no poder transferir exactamente su percepción sobre un soporte material. Así nos lo describe Bataille: “Le nom d’*instant privilégié* \* est le seul qui rend compte avec un peu d’exactitude de ce qui pouvait être rencontré *au hasard* de la recherche [...]. La volonté de fixer de tels instants, qui appartient, il est vrai, à la peinture ou à l’écriture n’est que le moyen de les faire *réapparaître*, car le tableau ou le texte poétique *évoquent* mais ne *substantialisent* pas ce qui était une fois apparu. Il en résulte un mélange de malheur et d’exaltation, de dégoût et d’insolence [...]”<sup>23</sup>

El proceso que permite al arte tomar consciencia de sí mismo empieza aquí, empieza a partir de su fracaso, de su insatisfacción: reconocer el potencial que lo caracteriza y que lo hace único. La causa de este impasse, como lo hemos definido antes,

---

<sup>23</sup> Bataille, «Le sacré». En *Œuvres Complètes I*, 560.

está la sociedad, concentrarse en la representación de lo bello elude todo tipo de amargura, elude todo tipo de preocupación y da a conocer una inocencia relativa: “ Il en résultait une facilité, une absence de souci et une innocence relatives; [...]”<sup>24</sup> La inocencia de la que habla Bataille es como una capa que cubre la realidad y nos hace relativamente inocentes, porque dejamos quizás de opinar, nos concedemos la trasgresión únicamente como si fuera algo merecido por haber cumplido algo útil hacia la sociedad. Es como un conformarse y la inocencia que se desarrolla es ficticia, es por tanto relativa a algo exigido por el poder. Cuando aflora la duda, cuando brota esa semilla que nos hace cuestionar, podemos hablar de tomar consciencia de las facultades creadoras del arte; el arte solo puede representar algo exterior y absolutamente sagrado, pero lo tiene que hacer exclusivamente con el uso de sus propios recursos: “[...] il apparaît après coup que l’art ne pouvait plus vivre s’il n’avait pas la force d’atteindre à l’*instant sacré* par ses seules ressources.”<sup>25</sup> Ese instante privilegiado se ha vuelto instante sagrado, Bataille vincula así la esfera del sacrificio a la representación artística, una figuración ya estéril, que no tiene otra opción que agarrar el instante sagrado y hacerlo suyo, darle sustancia.

Nos alejamos por un momento de la esfera artística para enfocar nuestra atención sobre la importancia del momento sagrado, un momento que no tiene razón de ser sin el aspecto violento que le caracteriza. Anthony D. Trolor, en su artículo “Violence Has Its Reasons. Girard and Bataille”, compara el carácter violento propio del sacrificio para los dos autores. René Girard, autor de *La violencia y lo sagrado* (*La violence et le sacré*), fundamenta su investigación en la necesidad de la violencia en el acto sacrificial, es muy interesante ver cómo este carácter inherente al sacrificio los lleva hacia caminos finalmente diferentes. Examinamos esta intervención para poder ver como la justificación de la violencia puede ser distinta sin que la necesidad de esta sea afectada. Girard contempla el acto sacrificial desde un punto de vista comunitario, se trata de un evento que permite la liberación de una cantidad de energía de la cual la comunidad se beneficia, el efecto es catártico y lleva hacia el bien común: “Conspicuous in Girard’s account here is the fact that the energy released in the sacrificial act gets straightaway siphoned off and harnessed for the sake of the collective good (peaceful reconciliation). This Reading,

---

<sup>24</sup> Ibid., 561.

<sup>25</sup> Ibid.

however, appears to ignore the possibility of a significance to the sacrificial event itself, aside from any societal benefit arising in the wake of the cathartic effect.”<sup>26</sup>

El interés hacia la dimensión comunitaria, un interés exclusivo, no deja espacio a una dimensión propia del sacrificio, esta diferencia es la que nos conduce a Bataille. Nuestro autor se aleja de los aspectos más sociales, pues de estos toma solo la raíz que contribuye a enmarcar el evento como parte de la evolución social. La muerte de la víctima, manifestación tangible del carácter violento, tiene como objetivo la cancelación de su utilidad: al planteamiento bataillano no le interesa conseguir un efecto beneficioso para todos, se preocupa por desvelar la improductividad del sacrificio. La actitud de nuestro autor construye alrededor del evento una significación que expresa un valor solo por sí misma; parece más un querer conectar con el sacrificio vivido por los aztecas que un querer justificar los aspectos más sangrientos: “According to Bataille, the point of sacrifice is not so much to put an end to the victim’s life, as it is to efface its character as a thing of use. To render a being sacred is to single it out as something essentially useless and arbitrary, as something to be generously consumed or squandered.”<sup>27</sup> Traylor pone el acento sobre en la improductividad de la víctima, algo sujeto a un consumo sin frenos y es efectivamente el empleo del término “consumed” aquel que nos lleva al principio de *dépense*.

De una manera más general ambos autores, tanto Girard como Bataille, suponen la preexistencia de dos elementos: el primero es la voluntad de medir los límites del ser humano, una voluntad expresada por el evento de la muerte que el sacrificio lleva consigo; el otro elemento es la búsqueda de una justificación que pretende destacar del ámbito religioso y detectar otros territorios en los cuales radicarse. Se nota una especie de paradoja o sea la de encontrar una justificación a toda costa. El bien común para Girard y el rescate de un sentido propio del sacrificio para Bataille, igualmente llegan a establecer una motivación para que la violencia se desencadene sin la intervención de la moral.<sup>28</sup> Según Girard el chivo expiatorio, tal como se concibe en el acto sacrificial, pone

---

<sup>26</sup> Anthony Traylor, «Violence Has Its Reasons: Girard and Bataille», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis & Culture* 21, (2014): 132.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, 135.

<sup>28</sup> Mario Perniola, en su texto ya citado, relaciona el principio de violencia para ambos autores. Sus consideraciones provienen de un análisis del culto dionisiaco, ahí donde Girard justifica la violencia de las fiestas de este dios porque el fin último es lo de restablecer la paz. La diferencia con el planteamiento bataillano, se funda evidentemente en el hecho de que no se trata de una violencia pura y primaria, más bien de un derivado: “Anche se viene dalla violenza e se resta impregnato di violenza, il rito dionisiaco sarebbe orientato verso la pace, verso il ristabilimento delle forme, l’armonia sociale, il rinnovamento delle



en acción un mecanismo que intenta superar el ser humano como un ser finito, algo que sirve de ejemplo para la comunidad. La ritualidad bataillana, además de hacer de la víctima sagrada una víctima inútil, tiene un carácter más: el carácter temporal. El momento sacrificial enfocado por nuestro autor no espera a que el mismo actúe sobre la comunidad como un efecto domino, presenciamos un acto inmediato, un acto que es testigo de la parte más oscura del ser humano, parte que aquí y ahora se pone de manifiesta: “Ritual thus constitutes a scheduled reminder of the darker side of existence and hence the need for the harsh restraint of prohibition. [...] Thus, the kind of community Bataille has in view here is above all one that satisfies its member’s instincts to merge together in the immediacy of the moment.”<sup>29</sup>

Volvemos ahora al arte, volvemos a trasladar el concepto de instante sagrado desde una perspectiva más general a una más cercana a la figuración. La consistencia, o materialidad, si queremos estar más cerca del vocabulario bataillano, es el núcleo de todo este discurso; el arte no puede dar sustancia al instante que pretende fijar en la tela, pero reconociendo a pleno todas sus facultades sí que podría alcanzar este instante sagrado. La imposibilidad de esa sustancia, nos arriesgamos a decir imposibilidad de dar una forma, es algo causado por la religión. El artículo de Bataille, “Le sacrée”, concluye culpando al cristianismo de imponer algo impersonal al espíritu de sus adeptos. En la identificación de Dios como el sujeto de una veneración, la religión se va hacia una realidad toda impersonal, no hacia un sujeto en concreto: el cristianismo ha conferido sustancia a lo sagrado, le ha dado concreción, ha generado una realidad “substantielle” que se identifica con Dios. El instante sagrado no puede identificarse con una doctrina, lo sagrado es un privilegio único y evasivo, un momento que da a los hombres la posibilidad de entrar en una cierta comunión: “[...] l’identification introduite par le christianisme entre Dieu et l’objet de la religion s’est imposée à l’esprit, [...]. Le christianisme a *substantialisé* le sacré, mais la nature du sacré, dans laquelle est reconnu aujourd’hui l’existence brûlante de la religion, est peut-être ce qui se produit de plus insaisissable entre les hommes, le sacré n’étant qu’un moment privilégié d’unité communautaire, moment de communication convulsive de ce qui ordinairement est étouffé.”<sup>30</sup>

---

norme di convivenza: [...] propone perciò una concezione del sacrificio come *Ersatz*, come surrogato della violenza, che sta agli antipodi di Bataille.” Perniola, *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, 145.

<sup>29</sup> Traylor, «Violence Has Its Reasons: Girard and Bataille», 136-37.

<sup>30</sup> Bataille, «Le sacré». En *Œuvres Complètes I*, 562.

La religión se ha apoderado de lo sagrado. Según Bataille Dios representa el mayor límite para el hombre y, como consecuencia, si el arte se liberara de este límite, no caería en la insatisfacción de lo escurridizo. La realidad aparecería distinta y recurrir a ella, verla y percibirla sin capas, ayudaría más a fijar algo distinto en la tela. Se trata de rebajar la importancia dada a Dios y a la doctrina, y empezar a considerar lo sagrado objetivamente tal y no en su sola acepción religiosa, como estamos acostumbrados a leerlo: “[...] Dieu représentait la seule limite s’opposant à la volonté humaine, libre de Dieu, cette volonté est livrée nue à la passion de donner au monde une signification qui l’enivre. Celui qui crée, qui figure ou qui écrit ne peut plus admettre aucune limite à la figuration ou à l’écriture : il dispose tout à coup *seul* de toutes les convulsions humaines [...]”.<sup>31</sup>

Heterología. Esta es la palabra que da un sentido, una conexión, a los conceptos antes mencionados, nociones que parecen tener una naturaleza fragmentaria; el pensamiento de Bataille se desarrolla sin seguir ninguna regla, aun así, parece que hay una cierta coherencia entre sus ideas y la manera con la cual trata de transmitir las. Lo que se identifica con heterología ve la luz en los años de la revista *Documents*. En las ideas del autor logramos detectar una sorprendente unidad solo con un estudio atento: la revista de la cual nos hemos ocupado parece ser algo más práctico que teórico, es un mostrar materialmente y visiblemente el potencial de su pensamiento, mientras que reflexiones y teorías se mueven en un substrato oscuro, todavía no conocido.

El “culpable” de todo es Sade. En el texto “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade”<sup>32</sup> Bataille emplea por primera vez este término: heterología. Este artículo se inserta en el segundo tomo de la obra completa del autor, tomo consagrado a los escritos editados póstumamente y datados entre el 1922 y el 1940; un artículo además colocado en el “Dossier de la polémique avec André Breton”. Por esto es probable que el contenido y los conceptos aquí explicados, se colocan alrededor del panfleto colectivo “Un cadavre”. Estamos en 1930, aquí y con “Le lion châtré”, Bataille expone claramente su opinión sobre el surrealismo o, mejor dicho, como él la define, sobre la religión surrealista. Esta es la razón por la cual nuestro autor se aleja de algo que para él ya se ha vuelto una doctrina, una religión, una religión con su Dios y sus mandamientos: “*Ce trac test la réponse des dissidents surréalistes de 1929 au Second manifeste dans lequel André*

---

<sup>31</sup> Ibid., 563.

<sup>32</sup> Georges Bataille, «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (I)». En *Œuvres Complètes II*, 54. Este texto será parcialmente publicado en la revista *L'Arc*, n.º 32, (1967). Existen tres manuscritos de este artículo.

*Breton les prenait à partie (Le Second manifeste du surréalisme avait paru dans le n° 12 du 15 décembre 1929 de La révolution surréaliste).*<sup>33</sup> En el tomo uno de la obra completa (Primeros escritos 1922-1940), estas dos páginas “disidentes” se colocan entre la definición de lo “Informe” y el texto “Le bas matérialisme et la gnose”, dos influyentes artículos de *Documents* que dejan un hueco a algo más: es como ver editada la práctica y ocultada la teoría. El dossier inédito de la polémica con Breton es entonces fuente de un pensamiento más íntimo y todavía en curso de elaboración, un pensamiento que expande sus consideraciones hasta llegar al Marqués de Sade.

Sade es una importante figura del mundo bataillano. Se critica aquí el uso que los surrealistas hacen del primero, un uso en línea con las críticas que la literatura en general ha podido lanzar contra este escritor, desaprobando sus contenidos: “La vie et l’œuvre de D.A.F. de Sade n’auraient donc plus d’autre valeur d’usage que le valeur d’usage vulgaire des excréments, dans lesquels on n’aime le plus souvent que le plaisir rapide (et violent) de les évacuer et de ne plus les voir.”<sup>34</sup> Bataille quiere introducir un principio de expulsión, principio base de su heterología y lo hace tomando a Sade y a su persona, así como a su obra, como un símbolo, para que dicha expulsión no resulte únicamente un deseo rápido y violento que necesitamos satisfacer. Después de una primera parte introductoria, asistimos, añadiríamos casi paradójicamente, a una especie de decálogo, constituido por diecinueve puntos, puntos explicativos de esta heterología: solo en el punto siete, la definición de este término tiene lugar.

El hombre y la sociedad que él mismo ha desarrollado, están en el centro de la argumentación en cuestión. El ser humano del pensamiento bataillano vive de impulsos y de contradicciones necesarias, esferas nunca opuestas en la medida en la que la sobrevivencia de cada una depende necesariamente de la otra. Ese carácter vital es lo que el autor define como una polaridad, identificable desde un punto de vista más visivo, como un movimiento, una fuerza que no podemos evitar. Este magma se expande en una sociedad que, a grandes rasgos, suele partir los eventos en dos categorías: “ [...] faits religieux (prohibitions, obligations et réalisation de l’action sacrée) d’une part, en fait profanes (organisation civile, politique, juridique, industrielle et commerciale) d’autre part, [...].”<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Bataille, nota a «Le Lion châtré». En *Œuvres Complètes I*, 652.

<sup>34</sup> Bataille, «La valeur d’usage de D.A.F. de Sade (I)». En *Œuvres Complètes II*, 56.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 58.

Llegamos entonces al núcleo: luchamos entre una constante gana de acumular y, entre una necesaria expulsión de lo que sobra, de lo que creemos no nos hace falta. Cuerpos extraños, materializaciones de la antes mencionada *dépense*, elementos que generan vergüenza y repugnancia. Queremos liberarnos de todo esto rápidamente y quizás brutalmente. Cuando acumulamos, exasperando este acto con posesión y codicia, estamos relegados al mundo de lo homogéneo. En este mundo entran las ideas, los sistemas, la filosofía, el sentido común, cosas creadas por el mismo ser humano, para que luego la excreción sea más rápida. La intención es volver así a las ficticias reglas que determinan: “[...] l’établissement de l’homogénéité du monde [...].”<sup>36</sup> Cuando esta fase se ha acabado, se asoma desde una oscuridad que creemos lejana la siguiente y necesaria fase, un momento evidente e ilustrativo de la polaridad humana que nos obliga a evacuar todo lo que en el mundo homogéneo no cabe; porque para dar sustancia a la heterología es también necesario definir todo lo que esta no es.

La definición de heterología llega así junto con la de religión: el autor quiere señalar que heterología no es religión, los hechos religiosos son un medio para afirmar la presencia constante de Dios, de una idea; los hechos religiosos están metidos en el mundo homogéneo porque son parte de un sistema. Heterología: “ Science de ce qui est tout autre. Le terme d’*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d’*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien *souillé* que *saint*. Mais c’est surtout le terme de *scatologie* (science de l’ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) un valeur expressive incontestable, comme doublet d’un terme abstrait tel qu’*hétérologie*.”<sup>37</sup> La etimología de este término, así como la teoría que Bataille construye a su alrededor, se basa, paradójicamente, en su contrario: a la palabra homólogo, o sea algo semejante y análogo, se le sustituye el prefijo homo- por hetero-, véase heterogéneo, o sea distinto y también múltiple y vario. Para Bataille es la ciencia del otro, él busca un valor incontestable y, entre los términos nombrados, no hay ninguno que pueda satisfacer este valor incontestable que él quiere expresar. La expresión escatología es la que más se acerca, la que más podría ser representativa de una palabra abstracta como heterología.

De esta definición, la de heterología, se concluye que el ser humano prioriza el acumulo antes que el consumo; el autor vuelve entonces a su punto de arranque: ha sido

---

<sup>36</sup> Ibid., 61.

<sup>37</sup> Ibid., 61-62. (Nota al texto).

como mirar algo al microscopio para luego alejarse otra vez y estudiar el ser humano a distancia, preocuparse otra vez de cómo sus acciones influyen en un mecanismo más grande, que es el de la sociedad. La pregunta es entonces por qué sentimos la constante necesidad de acumular y también por qué no llegamos a conceder el mismo espacio a la excreción. La motivación está en el consumo mismo; esto determina las clases sociales y la estratificación que nos pone a cada uno en un determinado lugar. El lugar que se encuentra más al fondo de esta pirámide social es la de los esclavos: ellos producen para no consumir, ellos no pueden ser dueños de su propio consumo. Por esta motivación Bataille ve necesaria una heterología que sea práctica: porque heterología es revolución, heterología es antisocial.<sup>38</sup>

Por tanto, la heterología es esta parte “sucia”, esta parte que tratamos esconder a la cotidianeidad porque está encerrada en el mundo del tabú. Esta separación que casi aplicamos de manera automática no es otra cosa que la demostración concreta de que necesitamos un dispendio para sentirnos parte de una totalidad. El aspecto necesario de los desechos es justamente la señal de la polaridad intrínseca en cada uno de nosotros, una polaridad muy complicada para concretizar. Esa totalidad de la vida, esa mirada global a la cual nuestro autor nos está acostumbrando, pretende con absoluta exclusividad la consideración de elementos que, al revés respecto a las intenciones de Bataille, se encuentran afuera de lo heterogéneo. Hoy se podría definir casi como un “politically correct”.

Volvemos al texto *Georges Bataille and Contemporary Thought* para considerar la intervención de Teresa Pullano sobre la polaridad. La autora reitera que el dualismo batalliano se alimenta de oposiciones, este es un fenómeno necesario: “[...] we can see that Bataille does not propose a reductive dualism between affect and rationality, or heterogeneity and homogeneity. Bataille already sees the necessary entanglement between these two categories and even their ‘potential complicity’”.<sup>39</sup> Esta complicidad potencial parece una definición muy justa con respecto a lo que estamos tratando de expresar. La participación en el mundo homogéneo o en el mundo heterogéneo es una elección propia de la polaridad humana. La falta de aceptación de lo heterogéneo nos lo

---

<sup>38</sup> En su *Théorie de la religion* el autor define el orden de las cosas como aquel orden que llega a poseer el hombre; es un fenómeno que radica su naturaleza en el desarrollo de la sociedad, por consecuencia todo lo que penetra en este orden, alterándolo, provoca una falta de seguridad en el ser humano. Bataille, *Théorie de la religion*. En *Œuvres complètes VII*, 312.

<sup>39</sup> Teresa Pullano, «Georges Bataille as a Thinker of Statehood: A relational and Materialist Approach». En *Georges Bataille and Contemporary Thought*, 101.

hace vivir como una violación, pero no se trata aquí de una violación debida a la suspensión del trabajo, o sea las que el autor define como “licencias parciales”; estas son las suspensiones ya implícitas y encerradas en lo homogéneo. Este mundo supone ya una norma, mientras que lo heterogéneo accede al ser humano sin ninguna norma, de manera directa, porque es algo imprescindible y violento. La modalidad con la cual toma forma es así, brutal, una característica esencial y propia: “[...] homogeneity implies *a posteriori* unification of what it is, a unity that is at the same time an existential category (it affects what it is) and a normative one (unity as what it *has* to be). But heterogeneous relations accede immediately to *Being*, and not to any moral norm.”<sup>40</sup>

La filosofía del desecho se desarrolla entre lo informe y el bajo materialismo, es así como se colocan dichos conceptos en la obra completa y así los tenemos que imaginar en la mente de Bataille. Se percibe la heterogeneidad como algo puesto en un sitio encerrado por nosotros mismos, algo que no nos gusta ver, pero que es imprescindible. Esta es una expulsión tanto material como física, como la expulsión de las ideas. Si la heterología no es un sistema, no es una religión y, por consecuencia no es Dios, no puede ser tampoco una idea. El autor trata de moldearla para que pueda ser un concepto concreto, pero al mismo tiempo no quiere caer en la necesidad de considerarla una categoría. Aunque no expresada directamente, la heterología batalliana se identifica en *Documents*, justamente, a través de los conceptos antes mencionados: lo informe y el bajo materialismo. El problema de la forma es un pasaje obligado, porque la revista trata de arte y el dualismo aplicado a los conceptos de homogéneo y heterogéneo, conceptos que nuestro autor desarrollaba junto con la experiencia de dicha revista, hay que trasladarlo a la estética. Bataille reconoce en el gnosticismo el dualismo entre lo que es perceptible y lo que es metafísico; en el contexto de un dualismo moderno, la realidad, básicamente su percepción, se divide entre forma y materia. El pensamiento queda así atrapado, encaja en una ambivalencia y, como pasaba con la polaridad, no hay solución a este dualismo, la única opción más cercana a una solución pasa solo y exclusivamente por el camino de la aceptación. Sigue Teresa Pullano: “Gnosticism is a form of ancient dualism, proposing an opposition between the sphere of perceptible, concrete experiences and the one of metaphysical entities: [...]. Modern dualism instead is ontological, since it divides reality into form and matter, but in so doing it forces thought into a prison, from which there is

---

<sup>40</sup> Ibid., 105.

no way out, since the question is only is abstract ideas or abstract matter should prevail, but the structure of the game is unchanged.”<sup>41</sup>

Una definición de heterología que sigue otro camino, ha sido planteada en un texto no editado en la obra completa del autor, ni siquiera en el volumen consagrado a los escritos póstumos. El texto se coloca, probablemente y temporalmente, en la época de *Documents*, sigue quedando claro que hacer teoría es la voluntad de Bataille, aunque de todos estos fragmentos aparentemente dislocados, no todo saldrá a la luz. Lo que sí ha sido editado entres los escritos póstumos es un dossier de la heterología, acompañado por unas tablas heterológicas. Al querer seguir un orden y para que todo sea más claro, la definición nunca publicada en la obra completa tendría que representar algo anterior al dossier en cuestión.

Por lo que se refiere a esta definición nunca editada nos encontramos con una estrategia muy distinta de la que hemos podido analizar en “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade”. En el texto introductorio de la versión inglesa, publicada por primera vez en el 2018, se especifica que dicha definición ha querido representar como una continuación de lo informe. El planteamiento arranca por esto desde las ideas y sus límites. Lo cual no significa que Bataille desconsidere la religión. Es más, la religión es tratada como una ciencia, como un sistema, entonces como una idea. Es así como Marina Galletti introduce la definición inédita de Bataille: “Conçu comme le chapitre d’un essai, *Définition de l’hétérologie* date probablement du début des années Trente, époque à laquelle Bataille – élargissant le travail entrepris dans *Documents*, notamment dans l’article «Informe», dont l’enjeu était de « déterminer les limites de l’Idée » – s’applique à créer une nouvelle science: [...]”<sup>42</sup> De esta definición podemos sacar dos interpretaciones. La primera empieza desde el “origen”, desde Durkheim: sus principios fundamentales que conducen a la identificación de la religión como una relación del hombre con las cosas sagradas, de aquí llegamos a la división entre el mundo sagrado y el mundo profano. La segunda nos conduce a Freud; Bataille puede identificar en su pensamiento estas fuerzas de atracción y repulsión que generan una ambivalencia en el carácter humano. Pero nuestro autor detecta un fallo en todo esto: en este tramo el psicoanálisis pone todo lo que no se puede

---

<sup>41</sup> Ibid., 108.

<sup>42</sup> Marina Galletti, introducción a: Georges Bataille, «Définition de l’hétérologie». En *Cahiers Bataille, numéro premier*, (Paris: Editions les Cahiers, 2011), 229. Dicho texto fue encontrado entre los escritos de Bataille y entregado en el departamento de manuscrito de

reducir a lo racional en el lugar de los tabúes, parece como juntar todos estos elementos y meterlos afuera de lo cotidiano.

Que se trate de una interpretación u otra, Bataille reitera aquí la finalidad que la heterología quiere alcanzar y su posible aplicación en la vida cotidiana. Se trata de escapar al hecho de poner una etiqueta a esta teoría y de querer demostrar que todo esto tiene salida aplicativa, que todo esto no puede ser exclusivamente un conjunto de palabras estériles que no llevan su propia lógica hacia un aspecto práctico. Sale siempre a flote la voluntad de tratar los conceptos como instrumentos, no importa si utilizar dichos instrumentos determina un riesgo: hay que quitar capas para ver, para reconocer. Así que el fin de la heterología es sacar de la oscuridad cosas puestas como horribles, para que el éxtasi que provoca el horror sea legible. Analizamos ahora las palabras del mismo autor:

[...]: on rendait intelligible le sentiment indicible d'horreur extasiée qui est à la base de la religion aussi bien que de l'activité érotique, intelligibles les phénomènes de polarisation et en même temps on accroissait leur hétérogénéité, plus glaçante à mesure que l'obscurité devenait plus profonde.

Mais le rôle de l'hétérologie consiste précisément à sortir de l'ombre ce que l'ombre a achevé de rendre horrible et pour cela elle doit éliminer en premier lieu aussi explicitement qu'il est possible une confusion qui avait pour résultat de protéger de toute investigation cette chose même qui a pour l'homme une importance incommensurable.<sup>43</sup>

Vuelve el éxtasis, reconocerlo en situaciones, momentos horrorosos, nos recuerda a los martirios religiosos. El sistema religioso nos hace percibir los martirios únicamente como algo horrible, no hay ninguna posibilidad de éxtasi en un castigo que debería de ser un ejemplo para que un pecado no se reitere. El texto se concluye así con una posibilidad efectiva y práctica: la heterología puede ser aplicada en el estudio directo de las relaciones entre las clases sociales, porque es “L'hétérologie recevant ainsi au début une définition minimum – en tant que science de ce qui apparaît tout autre – elle trouve son principal point d'application dans l'étude des rapport des classes.”<sup>44</sup> Seguimos luchando con esta paradoja: la heterología es una ciencia, pero en el mundo de las ideas no hay sitio para ella. El dualismo bataillano se manifiesta con prepotencia prácticamente en todo, recordándonos que la necesidad de sus distintas partes no permite, en realidad, ningún principio de exclusión.

---

<sup>43</sup> Georges Bataille, «Définition de l'hétérologie». En *ibid.*, 233-34.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 236.



Examinamos ahora el dossier sobre la heterología, dejando atrás la definición inédita. En estas pocas páginas se observa cómo el autor señala los argumentos principales a partir de los cuales quiere desarrollar su discurso sobre el tema. En una nota al dossier se define además que se trata de documentos que no han podido encontrar una colocación precisa y que, para que quizás todo tenga por lo menos un mínimo de coherencia, se pueden considerar como los desechos de la heterología: los desechos de los desechos entonces. Se nos dibuja delante de los ojos casi un círculo y, efectivamente, desde estos apuntes el primer concepto que se desvela es la polaridad humana, este continuo movimiento de fuerzas que nos caracteriza y que nos atrapa, moviéndonos de un punto al otro. Están aquí recogidos todos los aspectos que hemos visto hasta ahora sobre esta “ciencia”, de manera incluso más fragmentaria y sin duda, de una manera que más quiere acercar la heterología a una verdadera ciencia. Bataille clasifica en un listado las materias más cercanas a esta y las acompaña con fórmulas, queriendo demostrar su veracidad. En el momento en que nos parece que el autor nos está acompañando hacia una idea sólida y bien constituida, se lee: “Dire aussi que l’hétérogène est ce qu’on aime ou dont on a horreur par opposition aux éléments pratiques: [...] Non plutôt renvoyer à un § définition de l’hétérogène.”<sup>45</sup> Atrapados así entre lo que se ama y lo que provoca horror, como si fuera lo mismo desde un punto de vista perceptivo y práctico, no hay que dar más ninguna definición de esta ciencia, reconocerla y vivirla es lo que importa.

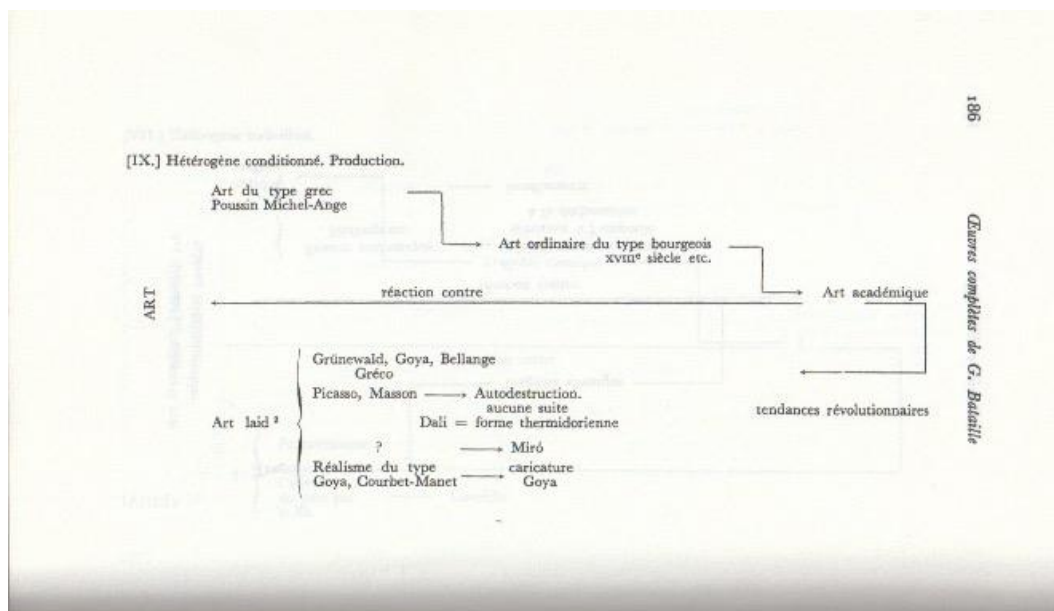
El dossier sigue con veinticinco tablas de lo heterogéneo, tablas gráficamente propuestas en forma de esquemas y mapas conceptuales: flechas, paréntesis, mayúsculas y minúsculas. Al no haber sido algo editado cuando el autor estaba en vida, hay que preguntarse si todo lo que hemos leído y analizado en forma de artículos, con un cuerpo escrito aparentemente definido, ha sido el resultado de estos mapas, si ha sido la expansión y realización de estas tablas. Se presentan numeradas y cada una de ella lleva el título de lo que representa; la estructura de cada una es más o menos la misma y presenta dos bloques de desarrollo, bloques distintos adonde cada flecha se dirige en un sentido opuesto respecto al planteamiento inicial. El mensaje que se recibe es la coexistencia de dos fuerzas, una pasiva, que es el núcleo a partir del cual el mapa empieza, y una activa, la activa es obviamente la fuerza en contra y reactiva a algo impuesto por la

---

<sup>45</sup> Bataille, «[Zusatz]». En *Œuvres Complètes II*, 171.

fuerza pasiva. Esta parece derivar de un sistema social, un sistema cuya autoridad y cuyas ideas nos hace aceptar sus propias leyes de una manera así pasiva.

La tabla número nueve es la tabla dedicada al arte. Bataille la coloca en la esfera de la heterología. El mapa sigue la lógica antes explicada y la flecha central divide el esquema en dos partes: una parte superior donde se coloca el arte griego, Poussin y Miguel Ángel. En un imaginario evolutivo dicho arte se convierte en un arte ordinario de tipo burgués para luego pasar a la siguiente definición que por fin la identifica como académica. Lo burgués es entonces académico. Una reacción en contra da vida a la parte inferior, la que hemos definido como la fuerza activa y que para el autor es una fuerza revolucionaria. Es esta parte del esquema vemos otro arte, definido como “Art laid” (arte feo). En realidad, en una nota a dicha expresión se indica una corrección, el autor lo había definido inicialmente como “Arte moderno” y no como “arte feo”. El simple cambio de



GEORGES BATAILLE: TABLEAUX HÉTÉROLOGIQUE (ART).

un adjetivo es determinante: el arte moderno, que se identifica con todo lo que ha podido dar un cambio respecto a este arte ordinario antes mencionado se vuelve arte feo, horrible; quizás porque el adjetivo “horrible” mejor cabe en esta ciencia del desecho. Al mismo tiempo esto no excluye el hecho de que para nuestro autor se trata del arte moderno y lo de la fealdad no es otra cosa que su propio valor intrínseco.

¿Qué arte cabe en este mapa de la fealdad?, ¿quién representa estas tendencias revolucionarias aptas para generar una reacción contraria, activa? Al otro lado del paréntesis se extiende otro pequeño mapa donde se ve que cada personalidad pictórica genera una consecuencia: el aspecto práctico de lo heterogéneo. Goya, El Greco, Picasso,

Masson, Dalí, Miró y además se especifica un “Réalisme du type Goya, Courbet-Manet”.<sup>46</sup> Nombres de pintores: para Bataille el arte es básicamente pintura. La pintura de Picasso y Masson determina autodestrucción, la de Dalí provoca “forme thermidorienne”<sup>47</sup>; desde el realismo de Goya, Courbet y Manet el autor destaca las caricaturas de Goya. Sin embargo, Miró no cabe en el elenco de los nombres, sino en el de las consecuencias, su nombre está acompañado por un signo de interrogación: para Miró no hay nada que lo pueda definir, su pintura entra en el mapa, pero se distingue por algo, algo que no queda resuelto aquí.

En la tabla analizada, la partición del mapa en dos partes no es absolutamente neta y la definición de “Arte académico” se coloca justo en el medio, al límite de las dos esferas. Debajo de esta leemos “tendencias revolucionarias”; así presentado, de esa manera gráfica, la revolución es como una oportunidad para que dicho arte deje de ser ordinario, deje de ser lo que es. Al mismo tiempo el esquema incluye un arte feo y es este que determina la polaridad del arte. Amar este tipo de arte es el paso complicado que se da después de haber reconocido que el academicismo no lo es todo.

La lucha del arte pasa por la relación que el arte mismo tiene con la religión: para Bataille se trata de unas limitaciones expresivas impuestas por la religión, que pesan sobre la experiencia artística. El camino hecho hasta ahora, este mundo de lo heterogéneo que hemos atravesado, entra en el mundo del arte para que este pueda volver a tener una autonomía, sin depender de ningún límite, sin relacionarse con ningún tabú. La tabla analizada, con respeto a los artistas mencionados, refleja la ruta que el arte figurativo está tomando en la época en la cual estos textos han sido escritos. El arte en *Documents* trata de exponer no solo conceptualmente, sino visivamente también, este magma conceptual donde nos hemos metido. La polaridad, implícita no solo en el ser humano, afecta obviamente tanto el mundo homogéneo como el mundo heterogéneo, eso determina la complicidad, la integración de los dos mundos: el mundo homogéneo no existiría si no hubiese el heterogéneo con sus desechos, la pérdida se genera desde el mundo homogéneo, desde un consumo.

A la luz de las consideraciones hechas, se concluye que no hay independencia entre el mundo homogéneo y el heterogéneo. Esta realidad se fundamenta en un principio de exclusión, la parte excluida se genera siempre a partir de una racional. Consideramos el

---

<sup>46</sup> Ibid., 186.

<sup>47</sup> Ibid.

artículo de Kevin Kennedy “Heterology as Aesthetics: Bataille, Sovereign Art and the Affirmation of Impossibility”: “This implies that the homogeneous and the heterogeneous can never exist independently from one other, as every homogeneous structure, utterance or idea is inevitably based on an act of exclusion, which generates both the positive rational content (the word, the concept, the idea) as well as the excluded part (the heterogeneous, the other).”<sup>48</sup> Meter el arte entre los desechos es sacarlo de un mundo convencional, académico en este caso, y participar en la crítica estética que Bataille nos propone. El rol del arte, para quien lo genera y para quien lo disfruta, es generar una experiencia, algo que no mira únicamente al acto contemplativo. Experiencia es participación, una participación directa que implica un valor añadido para el arte: lo sagrado, lo primitivo, dar vida a un sacrificio y tratar de captar ese momento definido como experiencia.

Si no es posible categorizar lo heterogéneo y sus desechos, el arte también será víctima de esta exclusión y la soberanía estética es entonces inalcanzable. En ella vive su propia negación, tanto espacial como temporal: espacial por la pretensión que ve el sujeto perderse en el objeto que disfruta, temporal porque el querer gozar de dicha experiencia necesita una suspensión temporal para agarrarla, sin ninguna influencia exterior. Sería como querer darle pureza y autenticidad a algo que es “otro”, algo que es el resto de un mundo idealizado. Así nos lo explica Kevin Kennedy: “What exactly constitutes the aesthetic dimension of sovereignty? According to Bataille sovereignty, like heterogeneity, eludes every form of theoretical or philosophical appropriation. [...] This sovereignty negation has two crucial components, one temporal and one spatial: it implies, firstly, a suspension of the ‘concern of the future’, which normally characterizes human action, and secondly, a breakdown of the subject-object dichotomy, in which the subject, in its dissolution, is withdrawn from the order of things.”<sup>49</sup>

El fenómeno que acabamos de analizar, esta inaccesibilidad del arte, parece acercarse mucho al instante en el cual nos paramos delante de una pintura contemporánea y tratamos de darle un sentido. De una manera que nos parece imperceptible estamos influenciados por la sociedad, por el mundo exterior que se adentra en nuestra subjetividad; estamos ahí parados, pensando tener la pureza adecuada para opinar, para dar un sentido, para clasificar la obra, para ponerle un título en el cual pensamos

---

<sup>48</sup> Kevin Kennedy, «Heterology as Aesthetics: Bataille, Sovereign Art and the Affirmation of Impossibility», *Theory, Culture & Society* 35, n.º 4-5 (septiembre de 2018): 118.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 124.

reconocernos. Pensamos que nuestra percepción es tierra fértil e inmaculada y no nos damos cuenta de que seguimos unidos a la seguridad que las influencias académicas nos imponen. Es de esta forma que lo homogéneo nos gana, es con la seguridad que gana sobre el impulso de mirar al arte con ojos revolucionarios, de sentirla. No podemos hacer una evaluación pura sobre algo que quizás nos cuesta reconocernos porque es algo “otro”; la posibilidad que nos queda es sentir, abandonarse a la esencia del arte, hacer experiencia de esta

Maurice Merleau-Ponty, en su texto *El ojo y el espíritu*, nos habla del enigma: esto es lo que una obra de arte logra generar y lo logra precisamente por este continuo devenir que le es propio. Su definición se apoya en todo lo que se puede considerar una visión, dicha visión no tendría ningún sentido si no estuviera relacionada con las cosas del cuerpo: “L’enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi, e riconoscere in ciò che allora vede «l’altra faccia» della sua potenza visiva.”<sup>50</sup> Esta reciprocidad del cuerpo quizás nos manda al dualismo bataillano y quizás nos ayuda a ver la imposibilidad del arte, sobre todo en el continuo esfuerzo de definirla. Aún así, aunque este carácter escurridizo, el arte debe todo su encanto a este secreto, un secreto de preexistencia que lo coloca siempre al lado del ser humano en el intento de expresar lo visible: “L’arte non è costruzione, artificio, rapporto industriale con uno spazio e un mondo esterni. È davvero il «grido inarticolato che sembrava la voce della luce» di cui parla Ermete Trismegisto. E, una volta là, risveglia nella visione comune potenzialità dormienti, un segreto di preesistenza.”<sup>51</sup>

## II.2 LA TEORÍA DEL SACRIFICIO: HENRI HUBERT, MARCEL MAUSS Y GEORGES BATAILLE

Profundizaremos ahora en el evento del sacrificio y en su desarrollo funcional y examinaremos el texto de Henri Hubert y Marcel Mauss “*Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*”. En 1899 escriben este texto sobre el sacrificio, publicado en la revista *Année sociologique*. La teoría del sacrificio explicada en este escrito se coloca antes de la *Teoría general de la magia* (*Esquisse d’une théorie générale de la magie*) y antes también del

---

<sup>50</sup> Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, 18.

<sup>51</sup> Ibid., 50.

*Ensayo sobre el don (Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques)*, ambas obras de Mauss. Nos interesa ahora el sacrificio, nos importa aclarar este fenómeno más allá del simple ritual sangriento ejecutado por los aztecas y tan querido por nuestro autor. Hace falta contextualizar el descubrimiento de este acto desde un punto de vista nuevo en la época de nuestro interés. Hubert y Mauss pretenden ir más allá de las tesis propuestas por estudiosos anteriores: la idea es la de sacar a la luz un mismo sistema, un mismo esquema en el sacrificio, aunque existan varias formas de este y en distintas religiones. Por lo tanto, la intención supera la voluntad de catalogar el sacrificio por tipologías, cerrándolo en clasificaciones; los autores quieren detectar el carácter unitario de este acto y para proceder en este sentido utilizan como referencia dos religiones distintas: una monoteísta, otra panteísta, actitud que dirige al lector hacia el estudio del fenómeno, más allá de la creencia en sí, más allá de la idea de Dios.

Nos pararemos en aquellos puntos que parecen haber influenciado a nuestro autor, puntos de los cuales Bataille se ha servido para luego contaminarlos con su propio pensamiento.

El acto sacrificial es aquel momento que permite pasar de un estado profano a un estado sagrado; en ese momento sucede lo que se define como consagración, se trata de una iniciación religiosa: “Nous arrivons donc finalement à la formule suivante: *Le sacrifice est un acte religieux qui, par la consécration d'une victime, modifie l'état de la personne morale qui l'accomplit ou de certains objets auxquels elle s'intéresse.*”<sup>52</sup> En esta explicación general hay que singularizar momentos distintos, el primero es la entrada en el sacrificio: una preparación de todos los elementos que participan en este evento, sin esta no se podría alcanzar el estado de lo sagrado. El estudio nos explica como el “diksâ” ayuda a que el sacrificante se prepare para el evento: es una ceremonia de purificación que, entre otras operaciones prevé el corte de las uñas, del pelo, de la barba, de las cejas: “extensiones” corporales identificadas como impuras.<sup>53</sup>

Este evento es parte de un ritual, entonces bien encaja con la idea de los autores del ensayo, o sea la idea de que presenciamos a algo que se repite para soportar el dogma: la repetición del rito es justamente lo que Émile Durkheim define como una necesidad religiosa, esa que ayuda a establecer la creencia. La pregunta que nos hacemos con referencia a Bataille es si su voluntad fue la de utilizar este proceso de una forma

---

<sup>52</sup> Henri Hubert y Marcel Mauss, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», *Année sociologique* 2, (1899): 13.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 18.

invertida. Todo lo que se vuelve rito es algo consentido, es algo dado por asumido, si el sacrificio contempla el pasaje de lo profano a lo sagrado, este último es un estado igualmente consentido porque parte de una ritualidad que respeta sus propias leyes. Nuestro autor pretende reintroducir todas estas partes corporales impuras y con esta voluntad parece querer salir de una condición de lo sagrado consentido para llegar a lo profano: en este proceso lo sagrado no se pierde, no se abandona, solo se encuentra cómo rehabilitado en una condición más terrenal. Si volvemos a *Le Collège de sociologie* vemos como la necesidad del autor fue la de individuar lo sagrado en lo cotidiano, lo sagrado y sus consecuencias.

Este carácter invertido es algo que detectamos también en la propiedad más importante que Hubert y Mauss confieren a lo sagrado, la continuidad:

[...], il nous faut noter un caractère essentiel du sacrifice: c'est la parfaite continuité qu'il est requis d'avoir. A partir du moment où il est commencé, il doit se poursuivre jusqu'au bout sans interruption et dans l'ordre rituel. [...] Cette continuité extérieure des rites n'est même pas suffisante. Il faut encore une sorte de constance égale dans l'état d'esprit où se trouvent le sacrifiant et le sacrificateur touchant les dieux, la victime, le vœu dont on demande l'exécution.<sup>54</sup>

Esta continuidad explicada por los autores tiene un doble valor, se trata de una continuidad temporal, con referencia al desarrollo temporal de la ceremonia, sin ninguna interrupción y también de una continuidad religiosa, la que une todas las partes implicadas en el sacrificio: esta es la continuidad espiritual. Este concepto nos lleva otra vez a Bataille, a su idea de continuidad con el mundo animal, a su teoría que pretende que rescatemos nuestra carnalidad sin destacarnos del reino animal. La inversión, otra vez, se manifiesta en la introducción de lo sagrado en lo profano llevando consigo esta continuidad: es ahora un carácter que no es parte de la ritualidad del sacrificio, es más bien parte de un ritual real, un ritual dónde el pasaje da un estado al otro protagoniza el cuerpo y la carne, contemplando la persistencia del acto sacrificial en algo que excluye el dogma religioso.<sup>55</sup>

Hay algo que asegura esta continuidad en el rito del sacrificio, la continuidad pasa por este elemento imprescindible en esta ceremonia: la víctima. Bataille en su obra *La parte maldita* la define justamente cómo la parte maldita, unívoco símbolo de la *dépense*,

---

<sup>54</sup> Ibid., 27.

<sup>55</sup> Para profundizar el concepto de continuidad véase: Georges Bataille, *Théorie de la religion*. En *Œuvres complètes VII*, 281.

es la que determina la proximidad entre lo sagrado y lo profano: “C’est ainsi que se rapprochement du sacré et du profane, que nous avons vu se poursuivre progressivement à travers les divers éléments du sacrifice, s’achève dans la victime.”<sup>56</sup> El momento culmen del sacrificio se concentra alrededor de esta: la víctima sagrada está vinculada a la materialidad del cuerpo, antes de que el evento de la muerte tome lugar, sigue perteneciendo al mundo profano; es solo con la muerte que asistimos a su consagración definitiva: “La victime est déjà éminemment sacrée. Mais l’esprit qui est en elle, le principe divin qu’elle contient maintenant, est encore engagé dans son corps et rattaché par ce dernier lien au monde des choses profanes. La mort va l’en dégager, rendant ainsi la consécration définitive et irrévocable. C’est le moment solennel.”<sup>57</sup> El sacrificio corporal es necesario porque determina una liberación, este es el término empleado por los autores. Sería entonces imposible alcanzar lo sagrado sin este pasaje. El sacrificio corporal definido por Bataille, algo que trataremos de identificar en la pintura, llega a nosotros siempre persiguiendo un camino al revés: nunca se llega a perder por completo la esfera corporal. Se trata de un momento de constante suspensión, algo que orilla los aspectos religiosos del sacrificio. No subsiste mínimamente la idea de que la muerte sirva para un más allá mejor, para un efecto propiciatorio, para un dar y haber: se necesita del cuerpo para que lo sagrado penetre en lo profano, actuando sobre este. Es propiamente así que nos quedamos en el mundo de la *dépense*: en este mundo inoperante.

En la filosofía bataillana quedarse al límite es algo habitual, pero lo que se desprende del ensayo de Hubert y Mauss es igualmente esta necesidad entre las partes, una necesidad que, como hemos visto hablando del dualismo bataillano, no es nunca portadora de oposición. La cuestión del dar y haber es algo insinuado por la religión: la promesa de una redención, la liberación total del mundo profano, la entrega a lo divino, son todos aspectos meramente religiosos. Si nos quedamos exclusivamente en el sacrificio, o sea en el acto en sí, en su esquema, en su análisis, vemos como el ensayo en cuestión nos lleva a algunos aspectos claves del pensamiento de Bataille. La víctima pone en contacto estas dos esferas, llevándonos otra vez al carácter de continuidad, en la realidad del acto Hubert y Mauss hablan de un devenir indiscernible:

Il s’agit de mettre en contact la victime une fois immolée soit avec le monde sacré, soit avec les personnes ou les choses qui doivent profiter du sacrifice. L’aspersion, l’attouchement, l’application de la dépouille ne sont évidemment que des manières

---

<sup>56</sup> Hubert y Mauss, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», 31.

<sup>57</sup> *Ibíd.*



différentes d'établir un contact que la communion alimentaire porte à son plus haut degré d'intimité; car elle produit non pas un simple rapprochement extérieur, mais un mélange des deux substances qui s'absorbent l'une dans l'autre au point de devenir indiscernables.<sup>58</sup>

La descripción se refiere a momentos específicos en algunos sacrificios, donde la sangre derramada, el contacto y, finalmente, la entrada en comunión con la víctima son fases que llevan la intimidad a un nivel máximo: esta comunión entre lo sagrado y lo profano es algo que no se resuelve hacia ninguna de las dos partes de manera definida, este evento genera más bien un momento de confusión, manifestando esta continuidad que es el carácter esencial del sacrificio mismo. En este clima y más allá de cualquier crítica al sistema religioso, Hubert y Mauss evidencian, unas páginas más adelante, la polaridad de la religión, aplicando la naturaleza indiscernible del sacrificio a la religión y demostrando cómo el dogma vive de esta polaridad. Los autores coinciden con la idea de Robertson Smith, idea que nunca separa lo puro de lo impuro. Estos son justamente dos aspectos de una misma religión; la manifestación de estos aspectos es algo que conduce al bien y al mal. “C’est qu’en effet, comme l’a bien montré Robertson Smith, le pur et l’impur ne sont pas des contraires qui s’excluent; ce sont deux aspects de la réalité religieuse. Les forces religieuses se caractérisent par leur intensité, leur importance, leur dignité; [...]. Elles peuvent s’exercer pour le bien comme pour le mal. Cela dépend des circonstances, des rites employés, etc.”<sup>59</sup> La cuestión, por cierto evidente, es la de no categorizar las diferentes esferas: durante el rito la fuerza, la intensidad de este puede dirigirse tanto hacia el bien como hacia el mal. Por consiguiente, la víctima representa este punto medio del cual la religión se sirve para manifestar contemporáneamente dos formas distintas de su propia religiosidad.

Esta digresión sobre la naturaleza del sacrificio, este estudio que permite individuar su función es algo que nos ayuda a detectar las fuentes primarias de Bataille, es a partir de estas que se desarrolla su pensamiento. El ensayo de nuestro interés se preocupa de individuar un esquema en el rito sacrificial para poder llegar a concluir que el sacrificio es un hecho social y que su función, finalmente, es una función social. Esta conclusión sale del simple esquema ritual para poner este evento en un marco mucho más imponente. Vincular el acto sacrificial a la sociedad nos lleva directamente al mundo de las ideas. El idealismo. Los puntos de nuestro interés, los que acercan Bataille a este ensayo, han sido ante todo un camino invertido que ve la caída de lo sagrado en el mundo impuro de lo

---

<sup>58</sup> Ibid., 42.

<sup>59</sup> Ibid., 52.

profano, la continuidad con el reino animal, la voluntad de recuperar los aspectos carnales del cuerpo. La víctima y su cuerpo son vehículos de esta comunicación entre las dos esferas; la indivisibilidad de estas y la polaridad del sacrificio se transfieren entonces a la religión. ¿Cómo se insinúa el aspecto social en el sacrificio?

Con referencia a la crítica bataillana hacia la religión sabemos que nuestro autor pretende mantener esta polaridad en el sacrificio, la arrastra hasta lo impuro, porque al ser una crítica, una lucha en algunos momentos, se coloca en todos los aspectos idealistas de la creencia: Dios es para él la idea por excelencia. Atrás de su opinión se erige la teoría de Hubert y Mauss, una teoría que justamente llega al concepto de polaridad y gracias a este identifica el sacrificio como un hecho social:

Pour que le sacrifice soit bien fondé, deux conditions sont nécessaires. Il faut d'abord qu'il y ait en dehors du sacrifiant des choses qui le fassent sortir de lui-même et auxquelles il doive ce qu'il sacrifie. Il faut ensuite que ces choses soient près de lui pour qu'il puisse entrer en rapport avec elles, y trouver la force et l'assurance dont il a besoin et retirer de leur contact le bénéfice qu'il attend de ses rites. Or, ce caractère de pénétration intime et de séparation, d'immanence et de transcendance est, au plus haut degré, distinctif des choses sociales. Elles aussi existent à la fois, selon le point de vue auquel on se place, dans et hors l'individu.<sup>60</sup>

Los autores señalan una relación imprescindible entre quien sacrifica y la cosa sacrificada: se trata de un ir y venir necesario para poder llegar a beneficiar del este acto. Esta alternancia es algo típico y distintivo de los hechos sociales, lo es porque el individuo es el protagonista y lo es adentro y afuera de sí mismo. Este movimiento continuo, que no es otra cosa que la polaridad de la cual hemos hablado, llega a un momento de degeneración, llega al sentimiento de abnegación: “Mais l'acte d'abnégation qui est impliqué dans tout sacrifice, en rappelant fréquemment aux consciences particulières la présence des forces collectives, entretient précisément leur existence idéale.”<sup>61</sup> Se trata entonces de un aspecto que nos manda a una existencia ideal. Más allá del acto en sí, los aspectos rituales del sacrificio ayudan a que este sea un instrumento para poder afirmar tanto la autoridad como la norma social; es como un círculo en la cuya repetición de los eventos se admite el sacrificio para restablecer los equilibrios perturbados. Este fenómeno está efectivamente vinculado a aquellas energías mentales y morales que son parte tanto de la sociedad como de la idea de religión: “La norme sociale est donc maintenue sans

---

<sup>60</sup> Ibid., 78.

<sup>61</sup> Ibid.

danger pour eux, sans diminution pour le groupe. Ainsi la fonction social du sacrifice est remplie, tant pour les individus que pour la collectivité.”<sup>62</sup>

Esta intersección entre el carácter exclusivamente religioso y el carácter social del sacrificio no supone que siempre fue así. Como hemos dicho, en este estudio se consideran los aspectos ideales de la religión como aquellos que llevan el acto sagrado en lo divino, lo encierran en el mundo de las ideas. Aun así, los aspectos sociales son identificables, son estos, efectivamente, aquellos que interesan a nuestro autor: Bataille necesita primero sacar el sacrificio de la idea religiosa, para poder luego rehabilitarlo por completo, volver a mostrar como puede ser exclusivamente una necesidad social.<sup>63</sup>

### II.3 EL BAJO MATERIALISMO. EL CUERPO ENTRE LA PERCEPCIÓN Y LA CARNALIDAD

Con la religión esta empieza un camino controvertido y conflictivo. Acompañamos a nuestro autor en este camino y nos damos cuenta de que el instrumento necesario para recorrerlo es el cuerpo. El cuerpo ha sido un instrumento para la religión y lo será para Bataille. La heterología es algo que toma forma alrededor de *Documents*, todos los conceptos tratados hasta ahora caben en la revista. La totalidad y la continua regresión, el constante ir y volver demuestran que no podemos escaparnos de su interdisciplinariedad. La trama de su obra es fragmentaria y nos dividimos entre aspectos más teóricos y aspectos más prácticos, como práctica puede parecer la revista en cuestión, si se compara a una voluntad más explicativa. *Documents* es un medio que nos lleva visivamente hacia la exploración de un mundo igualmente desarticulado: parece asistir casi a una lógica invertida, primero el resultado y luego la explicación.

La palabra “cuerpo” parece remitir siempre a algo material, algo que podemos tocar, algo que se acerca más que nada a nuestro alcance. “Le bas matérialisme et la

---

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Hubert y Mauss hablan de la inmortalidad del alma que lo sagrado puede asegurar, afirmando que el concepto de una otra vida después de la muerte no se origina con la institución del sacrificio. Este punto es entonces esencial porque nos ayuda a separar el acto sacrificial de los aspectos meramente religiosos. En una nota a esta clarificación, los autores explican también el aspecto político del sacrificio: “Ce serait ici le lieu d’étudier le côté pour ainsi dire politique du sacrifice: dans un bon nombre de sociétés politico-religieuses (sociétés secrètes, mélanésiennes et guinéennes, brahmanisme etc.), la hiérarchie sociale est souvent déterminée par les qualités acquises au cours de sacrifices par chaque individu. [...] On verrait aisément que tous ces sacrifices, de sacralisation ou de désacralisation, ont, sur la société, toutes choses égales d’ailleurs, les mêmes effets que sur l’individu.” Ibid., 55.

gnose”<sup>64</sup> es una importante escrito, ya citada con referencia a la postura de Bataille hacia la filosofía hegeliana, que enfoca la atención sobre la distinción entre forma y materia, entre religión de la luz y religión de la oscuridad, hasta llegar a la representación de las formas en las figuraciones plásticas modernas. El hilo que Bataille sigue aquí es más lógico de lo que parece: la religión, la idea y la materialidad que acompaña dicha idea, se traslada a algo visual y se aplica a la manifestación artística. Merece la pena reiterar que no se trata de contraposiciones, como hemos visto en el análisis de la heterología. Es una verdadera sinergia, una sinergia entre elementos variados: Bataille no enfoca su atención sobre el cumplimiento de un objetivo definido causado por esta sinergia, se quiere reconocer en esta conexión entre elementos variados la misma importancia, la misma carga de todos los elementos. Se debe, por tanto, recorrer este camino con una consciencia bien clara y definida de todo lo que dicho recorrido comporta, desprendiéndose de querer alcanzar un objetivo a toda costa.

De manera directa, así mismo, empieza el artículo sobre el bajo materialismo y la gnosis. Bataille nos dice que un enfoque más profundo es necesario para que un sistema arbitrario se caiga, se derrumbe: “Si l’on envisage un objet particulier, il est facile de distinguer la matière de la forme et une distinction analogue peut être faite en ce qui concerne les êtres organiques, la forme prenant cette fois la valeur de l’unité de l’être et de son existence individuelle. Mais si l’on envisage l’ensemble des choses, les distinctions de cet ordre transposées deviennent arbitraires et même inintelligibles.”<sup>65</sup> Es más fácil distinguir la diferencia entre forma y materia si nos referimos a los objetos, pero esta diferencia es igualmente distinguible para los seres orgánicos: el materialismo bataillano se va hacia la forma corporal, hacia su intensidad, hacia sus funciones fisiológicas. Parece introducirse un discurso limitado a cuestiones estéticas, pero el autor inserta la gnosis para que no nos olvidemos de que hay que mirar y analizar todo, siempre considerando una cierta totalidad.

No cabe duda de que la estrategia batalliana quiere minar los fundamentos religiosos y la gnosis se vuelve así un instrumento apto para esto. Con este término, gnosis, se identifica el fundamento de lo gnosticismo: un conjunto de doctrinas y movimientos espirituales, desarrollados en la edad helenística-romana, nacido al lado del cristianismo antiguo. En esta definición se delinea el gnosticismo como una especie de

---

<sup>64</sup> Georges Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose», *Documents* n.º 1 (1930): 1.

<sup>65</sup> *Ibíd.*

camino paralelo a una religión más reconocida. La gnosis termina siendo la experiencia del contraste entre la inalcanzable perfección de Dios y el mundo: dos mundos donde el más material pone una limitación para que el otro no pueda efectivamente tener lugar. Los contrastes se presentan a través de formas imaginarias y la más común es la que implica la luz y la oscuridad.<sup>66</sup> Bataille identifica en este movimiento una práctica igualmente religiosa, pero dedicada a “quelques obsessions monstrueuses”<sup>67</sup>; es ahora cuando la forma deja de ser una forma aceptada para ser materia orgánica que se manifiesta a través de cuerpos no comunes. La forma humana no se identifica más con nosotros mismos, no se identifica más con alguien hecho a semejanza de un Dios cristiano y la veneración cambia así su propio objeto, mejor dicho, cambia la forma de su atención y de su total entrega. Estas formas monstruosas, identificadas en un principio con la que se define materia activa, están conectadas con el mundo de la oscuridad. Hemos visto cómo el fin de la heterología ha sido sacar de la oscuridad ese horror extático que solemos esconder, de la misma manera el mundo oscuro de la gnosis oculta monstruos.

Bataille no quiere conferir más importancia a la gnosis con respeto al dogma cristiano, su intención es concederle un aspecto que, afuera de todos los cánones, es más primordial, más primitivo. Si se trata de un desarrollo paralelo respecto a una religión más inteligible, ¿por qué hay que negar su existencia? Darle en cualquier caso un valor y una influencia que la ponga en el mismo plano de un culto reconocido, eso ayudaría a rechazar ideas supuestamente elevadas, porque la materia, junto con su principio, es algo fuera de nosotros y extraño a las aspiraciones humanas: “Aussi, à ce qu’il faut bien appeler la matière, puisque *cela* existe en dehors de moi et de l’idée, [...]. La matière base est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations.”<sup>68</sup>

Identificada esa nueva disciplina, la podemos ahora relacionar con la pintura. El autor ve en la pintura una tangible expresión de la gnosis, reconduciendo obviamente el

---

<sup>66</sup> Treccani, s. v. «gnosticismo», [http://www.treccani.it/enciclopedia/gnosticismo\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gnosticismo_%28Dizionario-di-filosofia%29/).

<sup>67</sup> Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose», *Documents* n.º 1 (1930): 2.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 6. La existencia de la materia afuera de nosotros nos muestra una idea del cuerpo como exceso. Mario Perniola, en su ya citado libro *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, considera el extremo como algo únicamente accesible a través del exceso. En proponernos este concepto hace referencia a como Bataille considera la comunicación, igualmente podemos aplicar esta idea de una forma más general, considerando el hecho de que la materia, afuera de nosotros y con relación a nuestro cuerpo, parece contaminar el espacio y expresarse excesivamente con respecto a los límites corporales: “[...], ma per Bataille l’estremo è accessibile per eccesso, non per difetto.” Perniola, *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, 49.

discurso a una cuestión de forma, una forma constantemente en contra, una forma que sale desde la oscuridad y se expresa sin medida, una forma que parece explotar con todo su carácter material: “Or, aujourd’hui, dans le même sens, les figurations plastiques sont l’expression d’un matérialisme intransigeant, d’un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles, rivalisant naïvement avec des épouvantails frappant de stupeur.”<sup>69</sup>

Hablando de materialismo sería más fácil atribuir materialidad a una escultura, pero en tema de pintura resulta quizás más complicado. No estamos hablando de una ausencia de forma, la cuestión no es quitar una configuración o una estructura a algo que creemos conocer bien o tener como asumido. Se quiere arrojar luz adonde generalmente hay sombra, sin recurrir a ninguna nueva idea u ontología. El materialismo de que hablamos se coloca arriba de todo; la imposibilidad de definirlo demuestra que sí podemos aplicarlo, pero sin ponerle ninguna etiqueta, ningún título, ningún marco. Las consideraciones hechas sobre la pintura a lo largo de la revista han sido impactantes y llenas de vigor, pero este texto que, recordamos pertenece al primer número de 1930, atribuye a todas las opiniones analizadas algún tipo de fundamento, nos ayuda a conectar fragmentos dispersos en la controvertida mente del autor. Para Bataille la religión no es otra cosa que un potente detonador. El autor quiere demostrar que Dios solo ha sido una idea, solo ha sido una posibilidad entre otras. La mortificación del cuerpo tal como se vive en la religión es una forma de expiación del pecado. Es el instrumento más impactante que dicho culto ha utilizado para poder demostrar que el camino justo pasa por un martirio, un martirio que contiene la recompensa. Bataille se sirve igualmente del cuerpo, pero esta vez no en el mundo de la luz, identificado con la religión, si no en el mundo de la oscuridad. La oscuridad es ese mundo heterogéneo y subversivo, un magma vivo, activo y material que, a pesar de nuestro desprecio, está ahí y sacarlo afuera, ponerlo bajo la luz es justamente el propósito del autor.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Ibid., 8.

<sup>70</sup> Estamos otra vez en presencia de un camino al revés conducido por Bataille. En el mencionado ensayo sobre el sacrificio de Henri Hubert y Marcel Mauss, se habla del concepto de expiación, ahí dónde el acto sacrificial actúa como una verdadera liberación de todos aquellos caracteres impuros que involucran al ser humano. La religión hace pasar el pecado a través del cuerpo: "Le pécheur, comme le criminel, est un être sacré. S'il sacrifie, le sacrifice a pour but, ou du moins l'un des buts du sacrifice est alors de le débarrasser de sa souillure. C'est l'expiation. Mais remarquons un fait important: maladie, mort et péché, sont au point de vue religieux, identiques. La plupart des fautes rituelles sont sanctionnées par le malheur ou le mal physique." Hubert y Mauss, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», 47.

Por tanto, la pintura moderna se insinúa como el punto medio entre un mundo y el otro, con su esencia imposible de alcanzar, con su falta de estructura, con su falta de sentido, es como una visión que aparece por un instante y no queda otra cosa que percibirla. El gnosticismo determina la imposibilidad de la religión, aplicar su materialidad a la expresión artística determina un fracaso de la forma aceptada y reconocible, conduciéndonos, en este contexto y como hemos analizado antes, a la imposibilidad del arte mismo. Denis Hollier, es su artículo “La nuit américaine”, nos ayuda a entender este pasaje de lo imposible de la religión al arte: “L’impossible, en tant qu’acte, se répète, il ne se reproduit pas. Le gnosticisme marque l’impossibilité de toute religion. Cet impossible, la reprise qu’en produit Bataille le répète donc et, dans cette répétition, lui impose un déplacement qui le démarque du contexte religieux en le remarquant, en l’inscrivant dans l’espace de la production artistique.”<sup>71</sup> El título de ese artículo de Hollier se refiere, como explicado en una nota, a un film de François Truffaut. “La nuit américaine” es una expresión representativa de una técnica cinematográfica que permite modificar escenas filmadas en plena noche, como si hubieran sido filmadas con la luz del día. El paralelismo es bastante evidente y nos estamos ocupando aquí de algo visible, no se requiere un elogio a la oscuridad, sino sacar de la oscuridad cosas en esta relegadas.

Bataille, hablando de *dépense*, pone en la categoría del arte varias disciplinas, se trata de un término general que congrega una voluntad expresiva, voluntad que puede ser tanto escrita, como esculpida, como pintada. La pintura destaca y lo hace por su facultad de llegar a los ojos y a nuestra percepción de una manera más rápida y decidida: un cuadro llega así, presentándose por lo que es, la interpretación aquí se hace experiencia por esta sensorialidad que le es peculiar. La pintura es, para Bataille, la noche en pleno día:

Dans *Soleil pourri*, comme dans *le Bas matérialisme et la Gnose*, il est question de la peinture moderne et il en est question sur le fond d’une sorte d’éloge de la cécité qui prend ici le relais de l’amour des ténèbres. La peinture qui, d’une manière plus évidente, moins métaphorique que la littérature, a traditionnellement partie liée avec le visible, Bataille lui demande de saper les pouvoirs de la lumière. Elle serait ce qui, par excellence, échappe à toute phénoménologie. La peinture n’est pas la glorification du monde visible, elle en est

---

<sup>71</sup> Denis Hollier, «La nuit américaine», *Poétique*, n.º 22 (1975): 229.

la putréfaction (soleil pourri). Elle produit la nuit en plein jour, elle éclipse le soleil en plein midi.<sup>72</sup>

Nuestro autor elije la pintura entre otras expresiones artísticas. Quizás ese aspecto visible que no llega a ser completamente táctil, como lo es por ejemplo la escultura, lo que más le fascina; este quedar en un punto donde el impacto visivo atraviesa el canal de la percepción tocando algo interior, como una materialidad que pasa a través del cuerpo sin tocarlo, mirando solo a la organicidad del cuerpo mismo.<sup>73</sup>

Retomando *Documents* y atendiendo al tema del sacrificio corporal, Bataille utiliza el cuerpo como un instrumento y lo hace a través de lo sagrado. Queda claro que no se trata más de lo sagrado religioso, ahora se deja la creencia de un lado y en la revista se cambia el punto de vista con el cual se mira al cuerpo. Solemos mirar al cuerpo fijándonos en sus aspectos físicos, en sus líneas, estas líneas que lo limitan y le consiguen una forma bien definida. La revista busca, encuentra y presenta las partes orgánicas de cuerpo, porque un cuerpo está también constituido por sus órganos. Volver a dar una autonomía a cada órgano, viéndolo como una parte aislada y no por esto sin funciones vitales, es algo que también procede de unas antiguas creencias populares: sacar órganos del cuerpo para evitarle la descomposición o, según los casos, para que dejen de sufrir, para que se vuelvan ofrenda. Pierre Fédida, esta vez en el texto *¿Por dónde empieza el cuerpo humano? Retorno a la regresión*, reconoce este tipo de creencia que mira a la conservación: “La creencia popular, tan determinante en lo que se llama “psicoterapia”, podrá salvaguardar la representación de los órganos y moldearlos en ceras en las ofrendas como si, de esa manera, tal parte del cuerpo sufriente o tal órgano fueran sustraídos simultáneamente a la angustia, al sufrimiento y a la amenaza de la descomposición.”<sup>74</sup> Atribuir un sentido primitivo y sacrificial a lo que parece ser un diseccionar el cuerpo, o sea, cargarlo de una explicación llena de magia y de ritualidad, ayuda a que el mismo rito

---

<sup>72</sup> Ibid., 232.

<sup>73</sup> Hemos ya mencionado el texto de Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, hablando de la visión del arte y del enigma que se genera porque todo pasa a través de nuestro cuerpo. La percepción a la que hacemos referencia es justamente aquella que está condenada a la inmaterialidad y que, aún así, disfruta de los aspectos materiales que nuestro cuerpo, perceptivamente, le confiere. En este mismo texto el autor en cuestión nos explica como una condición de reciprocidad continua, reciprocidad entre el cuerpo y la visión afuera del mismo, hace del cuerpo un instrumento indispensable, un índice imprescindible de percepción sensible: “La visione non è la metamorfosi delle cose stesse nella loro visione, non è la doppia appartenenza delle cose al grande mondo e a un piccolo mondo privato. È un pensiero che decifra rigorosamente i segni del corpo. La rassomiglianza è il risultato della percezione, non ciò che la fa scattare.” Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, 31-32.

<sup>74</sup> Pierre Fédida, *¿Por dónde empieza el cuerpo humano? Retorno a la regresión* (México: Siglo XXI, 2006), 42.



nos suene de forma distinta. Vincular estas ceremonias a etnias y poblaciones antiguas permite dar una justificación al acto en sí. De esta manera, lejos de nuestra realidad, no percibimos el horror que hoy en día podría causarnos.

Obviamente, la palabra “cuerpo” está también vinculada a la figura humana, sin embargo, no se suele hablar del cuerpo animal. El cuerpo humano se asocia a la imagen de un ser pensante, un ser que no va más allá de sus límites, dejándose conducir solo por sus propios instintos. En la revista se pretende recuperar una sutil y al mismo tiempo decisiva diferencia: la diferencia entre el cuerpo y la carne. En los análisis hechos sobre los aspectos sociales del hombre, su evolución y su consiguiente transformación, todo lo que es más cercano a la naturaleza sufre una prohibición. Ese planteamiento relega al mundo animal y parte de la naturaleza, a una relación con el hombre de tipo jerárquico: no nos parecemos más al reino animal y no vivimos más de una manera salvaje o primordial. Cualquiera manifestación que nos acerque a estos aspectos revela un trozo de heterogeneidad y por esto no está admitida en nuestro cotidiano. Volver a tocar, volver a tener un contacto con esta esfera, pasarse al otro lado, quiere decir transgredir, quiere decir cruzar la línea.

Gerald L. Bruns, en “Becoming-Animal (Some Simple Ways)”, nos propone reflexionar sobre la diferencia entre lo que es el cuerpo y lo que es la carne: “The distinction between body (*corps*) and flesh (*chair*) is canonical. *Body* is a Greek concept. It is what has been shaped into a thing of beauty and object of regard; it is self-possessed, which means under control and capable of struggle and achievement. [...] *Flesh* meanwhile is a biblical concept (*basar* in Hebrew). It is essentially passive and weak, torpid and shapeless, wet and fragrant, warm and luxurious, yet for all that driven and hungry because insatiable (concupiscent).”<sup>75</sup> Se introduce aquí una definición que ve en el cuerpo la belleza, el control, una estructura sólida y fuerte. La carne es un concepto bíblico, sin embargo, vive de inestabilidad y es asimilada al concepto de lujuria y, si nos quedamos en el ámbito religioso, es asimilada a un concepto de pecado y transgresión. Pasiva, débil, informe, húmeda, olorosa..., estas son las características de la carne, estas son propiedades que nos acompañan hacia un percibir, en esto no hay formas razonables, no hay estructura, no hay sistema: la carne es un filtro entre el cuerpo y todos esos aspectos que el cuerpo mismo siente, vive de forma traumática. Siguiendo el

---

<sup>75</sup> Gerald L. Bruns, «Becoming-Animal (Some Simple Ways) », *New Literary History* 38, n.º 4 (2007): 707.

planteamiento de Bruns, la lujuria no es otra cosa que el erotismo en su forma más física; la debilidad no es otra cosa que un caerse en alguna transgresión; la ausencia de forma no es otra cosa que la restitución impactante de la materia afuera de los límites de la forma. Estas son todas expresiones de aquel dispendio improductivo, necesario, identificado con la *dépense*. Sigue Bruns: “Flesh is the natural site of suffering, punishment, and sacrifice – [...].”<sup>76</sup> Así pues, concedemos a la carne todo un conjunto de cosas que afectan al cuerpo y que no están a su altura. La carne se hace cargo del castigo, se hace cargo del sacrificio, pero ese aspecto, le permite hacer experiencias que el cuerpo no puede vivir.

## II.4 DOCUMENTS: EL CUERPO, UNA INTRODUCCIÓN

*Documents* como revista de arte impone sus teorías persiguiendo un camino poco común. Ya hemos visto cómo se constituye el papel del arte en la revista; esta se interesa por los aspectos más figurativos y reconocemos en ella un camino que empieza con una formulación teórica. ¿Cómo se evalúa el arte?, ¿cuál es el aspecto del arte, en lo específico, que se encuentra preponderante y bajo análisis?, ¿por qué un aspecto sobre otros? Para contestar a estos interrogantes, para encontrar una relación de la revista con el arte contemporáneo, hay que establecer unos parámetros de evaluación. Si nos paramos en lo que es el aspecto más superficial, en el primer impacto, en lo “visible” de *Documents*, vemos como se nos pone un espejo deformante delante: el protagonista es el hombre bajo todos sus aspectos y el rol fundamental que la pintura juega aquí es el de la forma en la que se manifiesta en la representación figurativa. Hemos visto que en la revista se trata de despertar la consciencia: despertar primero la consciencia del arte en sí y luego la de los lectores, para que nos dejemos llevar, libres de cualquier sistema.

El espejo deformante del que hablamos pone el cuerpo del hombre bajo observación. El primer artículo del primer número utiliza la forma del arte sumerio para tener en cuenta cómo el cuerpo del hombre es esculpido.<sup>77</sup> Partiendo de esta referencia se establece la importancia de los aspectos sociales en la creación artística, para que no olvidemos que todo influye. Por otro lado, la discusión sobre el arte primitivo plantea una diferencia entre la figura animal y la figura humana en el arte rupestre, lo que vincula el problema de la forma a la figura del hombre como artista, a su acercamiento al arte.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, 707-8.

<sup>77</sup> Contenau, «L’art sumérien. Les Conventions de la statuaire», *Documents* n.º 1 (1929): 1.

Llegamos a ver en una pintura más cercana, la aplicación de estos pensamientos: Delacroix, Courbet, Piero di Cosimo, Manet, finalmente Picasso. La clave para mejor entender este proceso es el primitivismo: Carl Einstein juega un papel fundamental en esto, hay que evidenciar cómo el valor de lo sagrado, en épocas remotas y aplicado al cuerpo, llega al arte. El sacrificio infligido al cuerpo, que es como el resultado final de un proceso más largo y socialmente pesado, un proceso que involucra la totalidad del hombre, llega a la tela con gana de revolución y de libertad. Picasso nos ayuda a entender cómo poner en discusión el sentido de la obra, para que estemos dispuestos a percibir. Se sacrifica la clásica representación de la figura humana alimentando y, las facultades perceptivas de quien mira las obras. Entre las formas del cuerpo humano y cómo estas se ponen visibles en la tela, se insinúa el sacrificio.

La diferencia remarcada entre cuerpo y carnalidad es determinante a la hora de empezar este análisis y antes de sumergirnos en la complejidad de la interpretación que puede llevar una obra pictórica, sobre todo contemporánea. Es necesario sacar de la revista los puntos en los cuales debemos apoyar nuestra investigación. Leyendo y profundizando todos los números, nos damos cuenta de que la gran cantidad y variedad de temas que la atraviesan, contribuyen a una interdisciplinariedad intrincada; el cuerpo domina las páginas y funciona como un instrumento, así como la revista misma pretende serlo: el cuerpo es aquí un objeto sin ninguna preponderancia respecto a otro. Así como en *Olympia*, la obra tan escandalosa de Manet de la que hemos hablado en el capítulo uno, se nos muestra una desnudez de manera sencilla, nos propone el cuerpo de la protagonista como cualquier otro elemento pictórico, como lo expresa Bataille. De esa manera y dispersado en todos lados, el cuerpo en *Documents* deja de ser el eje central, el eje donde todo se apoya: se le inflige ahora el sacrificio de la forma, sus partes orgánicas gravitan entre las páginas, cambiando la naturaleza del cuerpo y forzándolo a una continua metamorfosis.

En esta investigación generaremos una ruta, una ruta compuesta por un compendio de artículos de *Documents* que servirán posteriormente para evaluar obras pictóricas donde reconoceremos tanto las influencias de este pensamiento como los rasgos materiales que de la misma tela se desprenden. Los aspectos a considerar son tres. El primero es el sacrificio del cuerpo como sacrificio de la forma. En este contexto se manifiesta el materialismo bataillano, algo que con prepotencia perturba las formas reconocibles, poniéndolas en discusión. Se trate de monstruosidades o verdaderos rituales, el cuerpo llega a ser un físico irreconocible. En el segundo aspecto se revela

cómo el sacrificio de la forma se repercute efectivamente en el cuerpo: las partes corporales se nos presentan como partes orgánicas, tienen ya un carácter independiente y aquí podemos ver con claridad los resultados de una metamorfosis. Se evalúa un cuerpo seccionado, donde la carnalidad y la organicidad toman el control; este sacrificio se apoya en el anterior, se apoya en el sacrificio más teórico que pasa por la lucha contra el academicismo, academicismo entendido como cuerpo humano ideal. Estas prácticas nos conducen hacia el acercamiento del ser humano al ser animal. El rostro del hombre y su cabeza constituyen el tercer aspecto a considerar. Se trata de símbolos tanto de la máxima expresividad como de la racionalidad de la persona. A dichas partes le pondremos una máscara: aplicándola a la cara, la singularidad de cada individuo se perderá, generando inquietudes, dudas y posibilidades. Esto conecta con el importante peso que el primitivismo tiene en la época de la revista, junto con la ritualidad y el sacrificio.

Con esta sucesión parecerá casi cerrarse un círculo: a partir de un razonamiento puramente teórico, llevado a cabo con la insinuación del materialismo bataillano en las ideas, reconocemos en el cuerpo los resultados de ese primer estadio, llegando así al segundo. Una vez que el sistema ya no parece ser el sistema al cual estamos acostumbrados, cuando ya estamos listos para cuestionar, para dudar y lo que tenemos adelante es algo que nos recuerda un cuerpo, que nos parece un cuerpo, le añadimos una máscara, una máscara para quizás bloquear este proceso en una ritualidad continua, para que las formas no vuelvan a ser las de antes: atrapamos así este proceso, vinculándolo a una continua circularidad. Esa ruta que perseguiremos será recorrida de una manera cronológica: cada aspecto analizado, tomando como base artículos seleccionados, será elegido siguiendo la sucesión ordenada de los varios números de la revista, desde 1929 a 1930. Una cronología que será respetada en cada aspecto separadamente, lo cual ayudará a sacar tres hilos diferentes y sólidos, con una vida y un desarrollo propio, en una trama muy enredada.

## **II.5 EL SACRIFICIO DEL CUERPO COMO SACRIFICIO DE LA FORMA**

El primer número de *Documents* se abre con una intervención sobre el arte sumerio. Como anticipamos, se trata de un análisis que tiene en cuenta la representación del hombre escultóricamente, poniendo el acento sobre esas formas simplificadas de la figura

humana. La revista se presenta reflexionado sobre la relación entre el artista, sus intenciones estéticas y cómo estas intenciones finalmente se materializan.

La primera intervención de Bataille, en cambio y como también hemos citado, pone en antítesis la figura animal con la del hombre, subrayando el hecho de que se le confiere más libertad al hombre, una libertad arbitraria que nos hace olvidar que el hombre puede considerarse un animal, un animal encima del cual la carga del pensamiento y de las ideas lo coloca en un reino distinto del reino propiamente animal. Este artículo merece ser analizado otra vez. El discurso sobre las formas pasa por el conocimiento de la numismática de Bataille. La “excusa” es la moneda utilizada por la población de los Galos y la figura que esta moneda lleva encima, el caballo, la figura más académica: “[...] le cheval, situé par une curieuse coïncidence aux origines d’Athènes, est l’une des expressions les plus accomplies de l’*idée*, [...]”<sup>78</sup> Este animal es aquí la idea por excelencia, sabemos qué es lo que Bataille pretende hacer con esta: desencajarla, romper con la armonía con la que se identifican el caballo en el mundo griego. La filosofía, el pensamiento, el genio helénico, todos estos elementos nos conducen al mundo homogéneo, donde la forma perfecta del caballo encuentra su sitio, su hogar. Para subvertir este aspecto, para que en esa homogeneidad entre la nota perturbadora que quiere recordarnos que un mundo oscuro y no tan perfecto sigue siendo presente y vivo, Bataille nos habla de los galos. Ellos representan el caballo en las monedas de manera imperfecta, de manera horrible, deformada, dislocada, una manera que representa la naturaleza que ellos mismo encarnan: una población que vive de sugerencias, que se deja conducir por estas, revelando hasta una histeria de las formas. “[...] par degrés, la dislocation du cheval classique, parvenue en dernier lieu à la frénésie des formes, transgressa le règle et réussit à réaliser l’expression exacte de la mentalité monstrueuse de ces peuples vivant à la merci des suggestions.”<sup>79</sup> Una mentalidad monstruosa que se refleja en el frenesí de las formas, esas formas que trazan la transgresión de las reglas, por que la regla es homogeneidad.

La posición batalliana evidencia cómo las formas corporales están asociadas a las formas sociales y a las formas de las ideas, todo quiere llegar a un cierto principio de armonía y perfección, donde el sistema de las ideas puede ganar, puede prevalecer, sin ningún hecho concreto que avale su posición. La misma libertad que el hombre tiene

---

<sup>78</sup> Georges Bataille, «Le cheval académique», *Documents* n.º 1 (1929): 28.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, 30.

expresada a través de su libre arbitrio, es la libertad que el idealismo utiliza para afirmarse a sí mismo, sin ninguna aportación práctica que demuestre que este sitio es suyo de derecho: “[...] si les formes du corps aussi bien que les formes sociales ou les formes de la pensée tendaient vers une sorte de perfection idéale de laquelle toute valeur procéderait ; comme si l’organisation progressive de ces formes cherchait à satisfaire peu à peu à l’harmonie et à la hiérarchie immuable que la philosophie grecque tendait à donner en propre aux *idées*, extérieurement à des faits concrets.”<sup>80</sup> Otra vez el autor pone la palabra “*idea*” en cursiva, de modo que evidenciarla podría ser su objetivo, seguramente lo es, pero no con la acepción que creemos. mientras que nos presenta el mundo de las ideas poniéndolo visivamente arriba de esta jerarquía inalterable, intocable, haciéndolo resaltar cuando leemos su intervención, pone en práctica su operación destructiva, aportando el ejemplo de los galos como un hecho concreto, ellos sí que expresan el pragmatismo que falta a la idea, un pragmatismo que penetra en la forma ideal y lleva consigo una chispa de esa oscuridad, procedente de lo heterogéneo. Para acentuar la diversidad y, al mismo tiempo, la necesidad de estas dos partes distintas, las palabras del autor están acompañadas tanto por fotografías de las monedas griegas, donde obviamente el caballo respeta la posición que ocupa en la jerarquía, como por fotografías de monedas gálicas y a estas se les concede más espacio. El sitio que dichas monedas se ganan aquí es la equivalencia del pensamiento batalliano, un pensamiento donde las ideas están presentadas como arrogantes, y a estas le corresponde una imagen oscura como la noche humana: “Les ignobles singes et gorilles équidés des Gaulois, [...], représentèrent ainsi une réponse définitive de la nuit humaine, burlesque et affreuse, aux platitudes et aux arrogances des idéalistes.”<sup>81</sup>

La referencia al arte llega unas páginas después, siempre en este primer número de 1929. Carl Einstein nos habla de Picasso, otro texto ya mencionado antes, que también incorpora un discurso sobre las formas, cómo estas son tratadas en el universo del pintor. “Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928”<sup>82</sup> nos describe la “alucinación tectónica” que las telas picassianas generan, una alucinación a la cual podemos llegar olvidando todo lo que sabemos, todo lo que conocemos. El lenguaje empleado por Einstein se acerca a un vocabulario médico, quiere llevarnos hacia una anatomía de las formas: “[...] la répétition

---

<sup>80</sup> Ibid., 28-29.

<sup>81</sup> Ibid., 30.

<sup>82</sup> Carl Einstein, «Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928», *ibíd.*, 35.

des formes biologiques habituelles est écartée.”<sup>83</sup>; aquí las líneas mandan y el espacio se llena de un compendio de ejes que nos obliga a mirar la tela en su totalidad. Tratar de interpretar las figuras trazadas en estas obras de 1928 es imposible, nos acercamos y vemos únicamente planos, nos alejamos y sentimos que el espacio de la obra es caótico, hasta desbordar la obra misma. Este mecanismo nos aleja de la realidad, no hay metáfora, no hay retórica: las formas que visualizamos están amenazadas por un conjunto de posibilidades interpretativas que en nuestra mente se instalan. Como en un ritual primitivo, se nos pide que experimentemos un mundo nuevo que, delante de nuestros ojos, se desvela. Einstein coloca estas composiciones en un sitio que no reside en las formas, si no fuera de estas: “Les figures inscrites, entièrement inventées, proviennent d’un au-delà formel. Toutes leurs parties sont données comme des analogies de la composition totale, [...]. Ici, la décision n’est pas le fait du canon biologique, mais de la composition directe et humaine.”<sup>84</sup> Nos olvidamos de cualquier canon, lo que importa es que, en este discurso sobre la forma, haya una composición directa y humana. Los adjetivos empleados, “directo” y “humano”, añaden a la obra de arte y a sus formas unas características imprescindibles que nos llevan directamente hacia aquella percepción que se pretende estimular. Aunque no reconozcamos en los cuadros la realidad habitual, necesitamos sentirlas, perseguirlas, acordándonos de aquellas formas humanas con la cual nos identificamos y que están ahora destruidas, pero no del todo olvidadas.<sup>85</sup>

Sin ninguna referencia específica a la forma del cuerpo, la definición de “materialismo” se inserta en el diccionario del número tres de la revista de 1929; poco más de media página en la cual Bataille reconduce esta reflexión al campo de la religión, al idealismo. El autor no se detiene en la mera teoría, considerando una aplicación directa de su filosofía, como “la composición directa y humana” que Einstein nos ha presentado en la obra de Picasso. La definición propuesta quiere eludir cualquier trampa, el objetivo es no tratar el materialismo como una categoría, no castigarlo en un sistema cerrado, no convertirlo en algo que podríamos idolatrar, porque tratar una idea con fe, tratarla con

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*

<sup>84</sup> *Ibíd.*, 38.

<sup>85</sup> Merleau-Ponty nos habla de una visión profana, es esta una visión que lleva hacia el exterior los fantasmas que se encuentran atrapados en lo visible, es una especie de liberación que precisamente empieza por el cuerpo, es así que quizás podemos guardar algo de memoria de estos fantasmas, fantasmas que no logramos del todo identificar con nuestra forma corporal, considerando siempre un principio de reciprocidad del cuerpo, un cuerpo vidente y visible: “Il visibile in senso profano dimentica le sue premesse, riposa su una visibilità totale che va ricreata, e che libera i fantasmi in esso prigionieri. [...] Ma l’interrogazione della pittura mira comunque a questa genesi segreta e febbrile delle cose nel nostro corpo.” Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, 25.

adoración, es algo reservado exclusivamente a la religión. Para que nos fijemos en la materia como algo que respira, algo vivo y pulsante, el autor define la idealización de la forma material como una materia muerta: un concepto que destruye muy rápidamente esa imagen de sustancia en movimiento que se nos pone delante de los ojos cuando pensamos en un materialismo que asedia una forma equilibrada. Esa imagen, como la de un magma vivo, se desmorona porque la forma de la idea gana, porque nos sentimos más seguros con un pensamiento que aceptamos como los adeptos aceptan a sus divinidades, sin pasar por ningún sacrificio, claro. Esta definición es aparentemente teórica, pero en realidad no sabe mucho a teoría, su tono provocador hace que nada se cumpla. Hay que evitar que se dispare esa reacción en cadena por la cual cada idea compensa a la otra, con un mecanismo que se insinúa como una necesidad, algo que nos propone ese sistema como una única e imprescindible posibilidad: “La conformité de la matière morte à l’idée de science se substitue chez la plupart des matérialistes aux rapports religieux établis précédemment entre la divinité et ses créatures, l’une étant l’*idée* des autres.”<sup>86</sup> Según Bataille el concepto de idealismo está básicamente vinculado al concepto de religión: Dios es la idea madre, la idea por excelencia. Dios es una idea muerta, hay que procesar ese duelo, procesarlo prácticamente; dejar que los fenómenos, de manera brutal, invadan cada ideología, lo que sería como forzar el gran portón de un castillo inalcanzable: “Il est temps, lorsque le mot matérialisme est employé, de désigner l’interprétation directe, excluant tout idéalisme, des phénomènes bruts et non un système fondé sur les éléments fragmentaires d’une analyse idéologique élaborée sous le signe des rapports religieux.”<sup>87</sup>

La discusión sobre la figura humana penetra en *Documents* de manera peculiar. El texto que vamos a examinar ahora está acompañado de una serie de fotografías del principio del siglo XX. Se trata de retratos individuales y también grupales, donde la cuestión es evidenciar como la percepción de estas imágenes nos genera un sentido del absurdo, del ridículo, sin proponerlas como objeto de estudio. Personas en poses poco naturales, cuyos trajes y cuyas expresiones resultan anacrónicas, son los protagonistas. La pregunta que se plantea nuestro autor es: ¿por qué un sentimiento de agitación crece en nosotros al mirar estas fotografías? El título del artículo es “Figure Humaine”<sup>88</sup> y su visión sobre el idealismo y el materialismo ya aludida, se quiere aplicar aquí al ser

---

<sup>86</sup> Georges Bataille, «Matérialisme», *Documents* n.º 3 (1929): 170.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Geroges Bataille, «Figure Humaine», *Documents* n.º 4 (1929): 194.



humano, rastreando en su interioridad y tratando de entender por qué nos sentimos más seguros apoyados en un sistema prefabricado.

Las fotografías mencionadas no son otra cosa que un pretexto para Bataille, un medio visible e impactante para capturar rápidamente la atención del lector. El discurso versa sobre las desproporciones y cómo nosotros las percibimos, aunque quizás la expresión correcta es como las aceptamos. Para él se trata siempre de colocarse fuera de las reglas, evaluar las cosas fuera de la idea, para que esta no nos atrape. Así como Einstein considera las formas picassianas como provenientes de un mundo que está más allá de la forma misma, Bataille considera necesario reconocer las relaciones entre estos elementos sin ninguna influencia, en un sitio que está más allá de un sistema cualquiera.

Las figuras humanas propuestas generan en nosotros un malestar. Para que este sea lo menos traumático posible, lo asumimos con una cierta abstracción, algo lejano entonces, relegado en la oscura heterogeneidad. Tendemos a justificarlo como si fuera una lógica expresión del ser en devenir, o sea, tratamos a toda costa de imponer una lógica a algo que resulta evidentemente contradictorio respecto a una forma armónica, como una excusa rápida e indolora para que, con la misma rapidez, dejemos de mirar esa desproporción. Así tratamos de volver a dar a la figura humana la forma que consideramos más correcta, o, como el mismo Bataille dice utilizando el termino opuesto, la forma más probable: “[...] faire entrer la nature dans l’ordre rationnel, en donnant, chaque apparition contradictoire comme logiquement déductible, en sorte qu’à tout pendre, la raison n’aurait plus rien de choquant à concevoir. Les disproportions ne seraient que l’expression de l’être logique qui, dans son devenir, procède contradiction.”<sup>89</sup> Si nos quedamos parados en un cierto orden racional, obligamos a nuestra razón a momentos de bloqueo, la llevamos a puntos muertos, donde la materia misma está muerta, como hemos dicho. La idea, para utilizar un término no muy querido por Bataille, es aportar un cambio en el planteamiento perceptivo: si aceptamos estas formas desproporcionadas como algo que es parte de la naturaleza y no como un accidente aislado del cual nos queremos olvidar rápido para volver a la continuidad de la naturaleza misma, empezaremos a reconocer algo más en la figura humana.<sup>90</sup> Bataille nos pide

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, 197.

<sup>90</sup> Como mencionamos anteriormente los conceptos de continuidad y de discontinuidad están explicados en la *Théorie de la religion*. En este caso, lo de las formas desproporcionadas, no se trata de la continuidad a la cual Bataille se refiere en su texto. Nuestro autor habla de una continuidad con el mundo animal, ahora se hace referencia a la continuidad con el mundo del útil, aspecto que pone en evidencia la insinuación del idealismo en nuestra sociedad. Bataille, *Théorie de la religion*. En *Œuvres complètes VII*, 296.

concretamente aceptar lo inaceptable o lo que ha sido inaceptable hasta ahora; de esa manera, la razón podrá ver claramente lo que de chocante hay en la naturaleza. Esa composición directa de la obra de Picasso, vista a través de los ojos de Einstein, pasa por un materialismo apto para designar una interpretación igualmente directa. Llegamos así, con el mismo impulso a esa figura humana en todas sus posibilidades de expresión.

La discusión llevada a cabo aquí, una discusión que arranca con la observación de algunas fotos, para las cuales se requiere una mirada nada superficial, se centra por lo tanto en la relación entre la figura humana y su naturaleza, una naturaleza observada en su totalidad, coherentemente con la importancia dada al hombre, no solo como figura, sino también como animal social. El cuerpo es como un punto medio, suspendido entre nuestra interioridad y el exterior, pero no todo es armonía, no todo es perfección. En *Documents*, tanto en sus artículos más extensos como en los breves, como en las voces del diccionario colocado al final de cada número, se recurre a argumentos subversivos que, de una manera u otra, minan la estabilidad de un sistema, sea este sistema la religión, sea la sociedad junto con sus reglas, sea la exactitud de una forma cualquiera, animal o humana: lo impensable se propone aquí para sorprendernos.

“Homme”, estamos todavía en el número cuatro de 1929, es una definición que cumple perfectamente con ese carácter de subversión, ya que ningún sentido esperado se le atribuye y el diccionario sigue respetando su voluntad de “dar deberes a las palabras”, porque en ningún caso un diccionario podrá permitirse aclarar la esencia del término en cuestión. El pequeño texto es meramente informativo: no hay aquí ninguna opinión expresada o posición tomada por parte de ninguno de los autores de la revista. Se trata de unas líneas tomadas directamente desde un periódico, lo cual no hace otra cosa más que acentuar el carácter heterogéneo de *Documents* y, al mismo tiempo, demostrar cómo un documento, justamente, pueda ayudar a avalar el pensamiento de nuestro autor. Lo que se hace aquí es devaluar al hombre en cuanto ser pensante, considerarlo solo como una masa líquida y hecha de varias sustancias que hasta se podrían reutilizar para generar objetos de consumo, cosas útiles. La reseña documenta el valor que el hombre tiene desde un punto de vista químico, y, para ir siempre más allá, se nos propone el valor monetario que por consecuencia procede del primero. Siguiendo el parámetro químico, nuestro valor es obviamente y en línea con lo que estamos analizando, muy escaso, apenas veinticinco francos. “« Un éminent chimiste anglais, le Dr. Charles Henry Maye, s’est efforcé d’établir de façon exacte de quoi l’homme est fait et ce qu’est sa valeur chimique. [...] La graisse du corps d’un homme normalement constitué suffirait pour fabriquer 7

morceaux de savonnette. On trouve dans l'organisme assez de fer pour fabriquer un clou de grosseur moyenne et du sucre pour sucrer une tasse de café. »<sup>91</sup> En estas pocas líneas no somos más que elementos orgánicos y, aunque nos puede sonar como algo cínico y clínico al mismo tiempo, esto contribuye a que nos alejemos de toda la idea que tenemos de nosotros mismos y de nuestro cuerpo: podemos ser algo distinto de lo que vemos simplemente en el espejo. Si el medio, el espejo en este caso, está deformado, alcanzamos a colocar nuestra silueta en el más allá, que al fin y al cabo no es un espacio tan improbable.

Llegamos ahora a una verdadera identificación de lo que es realmente esa interrupción de la naturaleza humana. A partir de una figura corporal grotesca, algo que los ojos miran con una cierta intolerancia, Bataille nos pone delante a las figuras más brutales en sus propias formas. Hay que interpretar esas formas brutales. No se trata todavía de un sacrificio infligido directamente al cuerpo, pues es la obra de la naturaleza la que nos habla y se manifiesta. Este texto sobre la figura humana pone en evidencia cambios mínimos en la forma común, cambios que ahora son más tangibles; “Les écarts de la nature”<sup>92</sup>, nos acompañan hacia el universo monstruoso, donde reinan el miedo y al mismo tiempo la seducción.

Estamos ante un artículo importante en el que el discurso sobre las formas emplea sus peores manifestaciones como ejemplo. Como hemos visto en el capítulo primero a propósito de la figura de Eisenstein, en este artículo se habla de la dialéctica de las formas, expresión que desencadena un movimiento entre las formas mismas. En esta circunstancia el cuerpo sigue siendo el instrumento que nos lleva a todos los lados, a todos los sitios donde estos movimientos toman lugar. La forma corporal se pone otra vez en discusión; a través de este fenómeno observamos cómo la idea del hombre se vuelve monstruosa, pero el asunto es quizás demostrar que no necesariamente esta nueva idea es tan indigna, es tan horrible. Nos enfrentamos con una exasperación de la forma humana, evidenciada con textos de otras épocas e impresiones que la acompañan: se documentan la monstruosidad, los desechos, esos desechos confinados en el universo oscuro de la heterogeneidad, están ahora delante de nuestros ojos, con una forma que parece ser una forma humana.

---

<sup>91</sup> Journal des Débats 13 août 1929, «Homme», ibíd., 215.

<sup>92</sup> Bataille, «Les écarts de la nature», *Documents* n.º 2 (1930): 79.

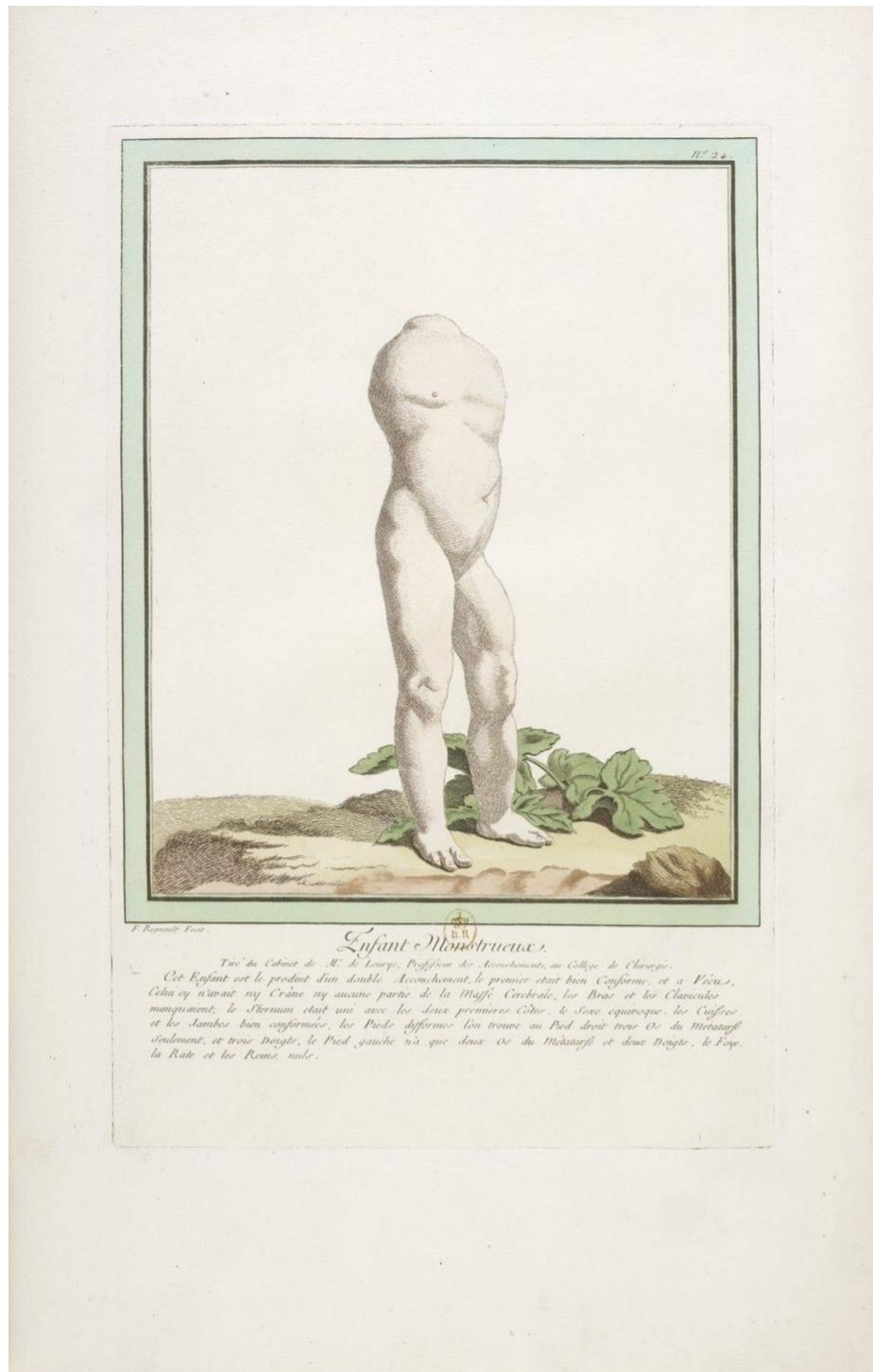
“Les écarts de la nature” se abre con una cita de Pierre Boaistuau, autor del libro *Historias prodigiosas (Histoires prodigieuses)*, obra de 1561 de la cual Bataille se sirve para analizar la reacción que podemos llegar a tener delante de unos monstruos, hasta qué punto podemos sorprendernos. Bataille sabe que, en esta obra del siglo XVI, la matriz religiosa es fuerte y dominante: “Au XVI<sup>e</sup> siècle, une sorte de curiosité religieuse, due en partie à l’habitude de vivre à la merci des plus fantastiques fléaux, se mêlait encore à la niaiserie curieuse.”<sup>93</sup> La expresión “martirios fantásticos” pone la curiosidad en una condición de mera consecuencia respecto a una influencia religiosa. Sucesivamente, en los siguientes siglos, ya hablamos de una curiosidad científica: se desarrolla una gana de observación que trata de dar respuestas. El título del artículo de Bataille se hace eco de las impresiones que se unen a las palabras: unas tablas de 1775 de Regnault *Les écarts de la nature ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le monde animal*, procedentes del Cabinet des Estampes, se trata de un compendio de cuarentas planchas que representan gemelos siameses, enanos y cuerpos sin cabezas. El mismo título, que engloba todas estas imágenes, es objeto de reflexión: las monstruosidades producidas por la naturaleza en el mundo animal. Lo que miramos, sin duda, son cuerpos de personas, pero si nos guiamos por el título, estas dejan de ser personas, porque las personas son mejores que estas imágenes y al no poder identificarlas del todo, es preferible relegarlas al reino animal.

La posición bataillana se afirma aquí siempre comparando estas deformidades con algo que no es deforme. Se inscribe en un marco lo que es la belleza, lo aceptado, algo normal y común. Se trata de una definición que cierra y sella toda la idea de la forma humana, dejando afuera estas figuras horribles que nos inquietan. Si con “Figure humaine” la percepción de una incongruencia era mínima, aunque existente, y se paraba en una superficialidad que con más dificultad se dejaba penetrar, ahora el malestar que nos provocan estas imágenes es desmesurado hasta al punto que puede llegar a seducirnos. El canal de la seducción supone una consciencia muy desarrollada para que la reconozcamos en este contexto: es más fácil pararse en la superficie y no investigar en el fondo de nuestra percepción. El análisis parece tener un tono objetivo, identificando una exterioridad perfecta con las formas geométricas y los monstruos en el lado opuesto, como formas incorregibles: “Les montres seraient ainsi situés dialectiquement à l’opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d’une façon

---

<sup>93</sup> Ibid.

irréductible.”<sup>94</sup> Además, se dedica más espacio a la explicación de cómo esa medida común toma forma, pero sabemos que el dualismo bataillano está hecho de puntos que se integran, que se nutren el uno del otro. Sus insinuaciones pasan aquí de una manera casi científica, pero antes de penetrar en el mundo de las oscuridades hay que minar primero el mundo del resplandor.



REGNAULT: LES ÉCARTS DE LA NATURE, 1775.

<sup>94</sup> Ibid., 82.



REGNAULT, *LES ÉCARTS DE LA NATURE*, 1775.

El sacrificio cumplido ha sido sobre la forma corporal: los artículos mencionados hasta ahora son una base teórica, un conjunto de reflexiones que nos sirven para entender bien qué es lo que le pasa al cuerpo, tanto en *Documents* como en nuestro análisis

posterior sobre la pintura. Las intervenciones que tomaremos en cuenta a continuación siguen este hilo que hemos seguido, un hilo que, a partir de la insinuación del materialismo en la forma, una forma, recordamos, aceptada, pasa por el cuerpo humano, se insinúa y a poco lo modifica, convirtiéndolo en algo que llega a hacerse únicamente un eco del cuerpo mismo, desde las incongruencias más imperceptibles hasta las verdaderas monstruosidades. Pero ¿qué es lo que sucede cuando el sacrificio infligido al cuerpo pasa por una efectiva ritualidad, una ritualidad generada por el hombre mismo y sus creencias? Es importante identificar ese aspecto también como algo que vive de un interesante dualismo, allí adonde los elementos en este caso son la religión y su antítesis: para la primera es un sacrificio que se justifica con la promesa de una redención, para su antítesis, se trata de un sacrificio por sí mismo, un sacrificio para gozar de la ritualidad en sí, para gozar de la inmediatez de lo sagrado.

Para contestar a la pregunta antes mencionada, nos referimos a un texto que, ya por su título, nos suena familiar: “Sacrifices humains du Centre-Amérique”<sup>95</sup>, texto que nos recuerda el artículo de Bataille “L’Amérique disparu”. En este caso nuestro autor explica cómo la muerte y el sacrificio son algo común para los aztecas, pues ellos aceptan la muerte de manera natural, de manera feliz. En el pasaje objeto de nuestro análisis, los aztecas son de nuevo los protagonistas y para no perder ese toque de objetividad el autor, Roger Hervé, plantea el discurso considerando cómo los europeos, teniendo en cuenta la época de la conquista, han podido percibir estos rituales. Para ellos eran algo horroroso: la cantidad de sangre, el derrame que estos sacrificios comportaban, son las imágenes más fuertes que se llevan impresas en la mente. Durante estas ceremonias, asistimos a partes desmembradas en un clima de fiesta y de exaltación, el corazón que sigue latiendo ofrecido a los dioses, testigos y razón de esta escena que lleva el autor a juzgarlas como “diabolique”. Adoptar este punto de vista da a estos cuentos un toque de reportaje, el autor aquí toma distancia de estos eventos, porque en realidad quiere informarnos sobre lo que efectivamente tiene lugar en estas circunstancias, dejando aparte por un momento la impresión y la reacción que un europeo puede tener ahí, una reacción por cierto esperada. La cuestión es la capacidad de dejar atrás esa costumbre, la costumbre de evaluar estos sacrificios únicamente considerando sus propios caracteres exteriores, la que nos hace que nos fijemos en la pena y en el suplicio infligido al cuerpo, porque es esto lo que genera dolor: “De nos jour encore l’habitude d’étudier les rites d’après leurs

---

<sup>95</sup> Roger Hervé, «Sacrifices humains du Centre-Amérique», *Documents* n.º 4 (1930): 205.

caractères extérieurs (par exemple les sacrifices humains d'après les différentes catégories de supplices) se rattache à cette tradition pittoresque et subjective.”<sup>96</sup>

Como dice el mismo autor, Hervé, es una tradición pintoresca y subjetiva y para dejarla hay que enfocarse en otro carácter que esta ritualidad lleva consigo, invocando una teoría general del sacrificio: “On commence même à entrevoir – [...] – l'intérêt primordial du sacrifice mexicain pour la théorie générale du sacrifice: en effet, les rituels qui nous sont parvenus et les Codiques précortezziens nous présentent certains faits avec une netteté (on pourrait dire une *brutalité*) presque unique dans l'étude des religions; [...]”<sup>97</sup> Tomando la justa distancia podemos sin duda considerar estos eventos como otra cara de la religión, religión que no es necesariamente cristianismo, religión más bien como dogma y creencia. Hay que remitirse a lo que es el principio del culto, sin contar quien es el objeto de este culto y como ese culto se manifiesta. Siguiendo con esta consideración, la brutalidad a la cual el autor del texto se refiere, es aquel aspecto oscuro del credo, es justamente el aspecto heterogéneo que encontramos en cualquier religión.

Esa teoría general del sacrificio, a la cual se refiere Hervé, trata de dar una explicación concreta al acontecimiento de la muerte en las ceremonias aztecas, porque de eso se trata: justificar el sacrificio, justificar por qué es necesario matar para que el sacrificio mismo tome lugar. Los puntos principales sobre los cuales hay que detenerse son dos: el primero es “*Le caractère alimentaire du sacrifice*”<sup>98</sup>, un aspecto que considera la sangre como algo que tiene que ser ofrecido a los dioses, ya que sin esta eventualidad el rito no tendría sentido; el segundo punto se refiere a la magia: “*L'emprise profonde de la magie sur le sacrifice*”<sup>99</sup>. La clave que justifica la muerte es esta magia, este poder que la magia tiene sobre el rito sacrificial. Estas dos características generan una metamorfosis en la víctima que, dejando de ser exclusivamente un cuerpo, logra ser algo más, logra adquirir un valor de cambio, es algo más que un mártir: es algo que merece ser ofrecido a los dioses. En este sentido, no se está cometiendo un delito, un juego sucio, se está respetando un culto que observa unas reglas distintas de cualquier otra religión<sup>100</sup>.

---

<sup>96</sup> Ibid., 206.

<sup>97</sup> Ibid., 210.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Tanto el carácter alimentario como el aspecto mágico del sacrificio contribuyen a que la víctima pase de un estado profano a un estado de divinización. En la citada teoría del sacrificio de Hubert y Mauss se aclara la importante diferencia entre el sacrificio que contempla la muerte de la víctima y la simple ofrenda, allí donde en la segunda no asistimos a la destrucción de la víctima, pero queda claro que es el evento de la



Volvemos a nuestro autor. Georges Bataille nos habla de una diosa hindú que responde al nombre de Kali, muy popular en India, que nos enseña cómo el sacrificio puede ser cumplido directamente por manos de una divinidad y no solo para la divinidad misma y por parte de sus discípulos. Un ser monstruoso con una cara oscura, que inmola tantos seres humanos como animales. Para que su ferocidad quede clara se especifica que Kali puede enfrentarse hasta con cocodrilos, tigres, leones, dando vida a unas verdaderas “orgies de sang”<sup>101</sup>. Un escenario sangriento, malvado, que genera miedo y que casi obliga a la adoración. El texto en cuestión se ve acompañado por una imagen de la diosa: el cuerpo de una mujer con cuatros brazos, dos de los cuales se dividen entre un gran sable y una cabeza recién cortada; la sangre chorrea de este trozo de cuerpo humano, mientras que ella baila arriba del cuerpo de su esposo: “*Kālī* est la déesse de l’épouvante, de la destruction, de la nuit et du chaos. Elle est la patronne du choléra, des cimetières, des voleurs et des prostituées. Elle est représentée ornée d’un collier de têtes humaines coupées, sa ceinture est faite d’une frange d’avant-bras humains.”<sup>102</sup> Es la diosa de la oscuridad. Bataille parece considerarla como una protectora de su mundo heterogéneo: su cuerpo, ornado de distintos trozos de cuerpos humanos, se deja llevar en un baile y es su expresión facial la que quizás encarna el sentido del sacrificio. Una expresión engreída nos demuestra que la muerte es algo debido, esta diosa la necesita y lo que nosotros percibimos con horror no es otra cosa que la manifestación efectiva de un ritual; el rostro de Kali, su mirada, se sitúan a mitad de camino entre lo grotesco y la burla, una burla dirigida a nosotros espectadores, ya que ella parece reírse de nosotros. El resplandor que rodea su figura confiere a esas cabezas que cuelgan un tono decorativo, parece un collar, pero esa luz no es más que un expediente para que resalte la oscuridad, no se trata de una luz divina, no hay redención, ni recompensa: aquí vale solo el juego de la muerte, el juego del sacrificio.

En conclusión: el primer hilo que sale de esa densa madeja sigue un recorrido que arranca con la teoría, pero pronto encuentra su espacio de aplicación. Los artículos del primer número de *Documents* de 1929 (“Art sumera”, “Le cheval academique”, “Pablo Picasso”) son los que más se orientan hacia un discurso meramente artístico y, quizás, no es casualidad que inauguren la revista. Entre lo primitivo y lo contemporáneo se da un salto que en el medio ve el vacío. En este sentido el verdadero arte primitivo y su

---

muerte que permite la liberación de más energías religiosas. Hubert y Mauss, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», 12.

<sup>101</sup> Georges Bataille, «Kali», *Documents* n.º 6 (1930): 368.

<sup>102</sup> *Ibid.*

manifestación, se conecta directamente con la figura de Picasso y con su obra. En las dos épocas la forma deja de ser armonía, la libertad que el hombre tiene en lo primordial se traslada directamente a la libertad de las formas, abriendo el discurso a la importancia de la percepción, remarcando la necesidad de otras posibilidades, que no nos conducen a la belleza ideal, sino a una alteridad de las formas.

La definición de materialismo dada por Bataille en el diccionario crítico le sigue a esta compacta argumentación muy cercana al arte, para dejar claro que, antes de infligir o solamente de hablar de cualquier sacrificio, es necesario identificar las modalidades que permiten la aplicación del sacrificio mismo a la forma. Como asevera el autor, razonar por exclusión es más apropiado, entonces hay que excluir cualquier idealismo, sin dejar que la materia se vuelva, por su parte, una categoría preestablecida. En este sentido vemos como el concepto de muerte sirve para que se aplique luego a la figura de Dios. Se deduce que el materialismo bataillano requiere el sacrificio de las formas corporales, allí adonde ni siquiera el sacrificio mismo, junto con la muerte, tiene el carácter que hoy en día le atribuimos, ese carácter que solo se le concede a la religión y a sus ideas.

Cuando el principio base ha quedado claro, se ve como *Documents* responde a sus necesidades: las necesidades propias del materialismo. Una entrada en escena del cuerpo humano, más evidente y llamativa, resulta entonces de los tres textos que siguen a la definición de materialismo: “Figure humaine”, “Homme”, “Les écarts de la nature”. El primer artículo se propone investigar las desproporciones de la forma humana, mientras que el tercero llega directamente a los desechos de esas mismas figuras; en los dos casos el impacto que el contenido demanda se ve afirmado por el empleo de material visivo, un soporte fundamental en la revista. La intención es incentivar la percepción del lector a la vista de estas imágenes. El espíritu batalliano, su espíritu provocador, sugiere una doble emoción que se mueve entre el horror y la seducción, porque aquí se quiere poner el acento sobre el cuerpo como un medio, un medio que se coloca entre nuestra interioridad y el mundo exterior; se preserva un continuo movimiento entre partes distintas, conflictivas, necesarias entre ellas. El pasaje “Homme” pretende conectar estos dos artículos sobre la figura humana. Se trata de una voz del diccionario que quiere que nos libremos de la idea de una manera brutal: la brutalidad se desprende cuando llegamos a conocer que no somos otra cosa que un conjunto de órganos, fluidos reutilizables para generar cosas útiles en nuestro mundo cotidiano, no valemos más de veinticinco francos.

Queriendo seguir la cronología de los siguientes números podemos detectar la arquitectura de los distintos núcleos y descubrir que tienen una lógica singular y propia en sí. “Sacrifices humaines du centre-amérique” y “Kali”, nos comentan qué sucede efectivamente durante un sacrificio, cual es el rol efectivo de la muerte en esta ritualidad. Hubiera sido más lógico encontrar estos textos antes de un discurso sobre la percepción, pero se le da más importancia a nuestra relación con el idealismo y, por consiguiente, a nuestra reacción y aceptación de determinados fenómenos que al efectivo fenómeno en sí. Esto sugiere, quizás, hasta qué grado somos capaces de ser atrapados por algo que carece de concreción, dirigiéndonos exclusivamente hacia un sistema que nos concede seguridad y armonía. Estos dos últimos artículos responden a dos puntos de vista distintos. Por un lado, en los sacrificios aztecas asistimos a la mera actuación del sacrificio, a sus leyes y a la teoría que se la ha construido alrededor; por otro lado, en el pasaje sobre Kali, la protagonista es la diosa y aquí tenemos una posibilidad que nos permitiría justificar la muerte en estos actos, mirando a la codicia que esta tiene. Su actitud sangrienta es testimonio de un sacrificio actuado en primera persona por un dios y no para un dios. La subversión manifestada aquí convierte una figura objeto de adoración en una figura a la par de sus fieles. Así como en la teoría del sacrificio vista para los aztecas el cuerpo objeto de sacrificio era algo más que objeto de un delito, o sea era un cuerpo que sufre una divinización antes de ser inmolado, aquí, Kali, se hace cargo ella misma de poner en acto este proceso, este sacrificio, sin pasar por sus adeptos, ella misma se preocupa de la ofrenda que le pertenece.

## **II.6 EL CUERPO Y SUS PARTES: LOS EFECTOS DE LA METAMORFOSIS**

Estamos ante un segundo aspecto a evaluar. Hemos llegado ya a una forma de sacrificio que implica una acción directa sobre el cuerpo. Aquí sus partes y cada una de ellas son un universo único. Al tratar de reconocer este segundo aspecto, nos pararemos en órganos específicos de nuestra fisicidad, acercándonos a un fenómeno que acerca la organicidad a la carnalidad.

No cabe duda de que hay que empezar por el ojo, una de las obsesiones más grandes de Bataille. Entre las consideraciones ya hechas en este sentido, *Historia del ojo* es el principal testigo de cómo el órgano más sensible y quizás más precioso que nos pertenece, se vuelve un mundo en sí mismo, seguimos sus aventuras y dejamos de verlo como algo

conectado a nuestra voluntad, a nuestro orden. De la misma manera, hemos visto cómo, según Leiris, empieza aquí el viaje batalliano entre lo humano y lo no humano. Estamos en una situación que no responde más a definiciones conocidas, donde nada se encuentra en su sitio. Leiris habla de coincidencias de contrarios: en estas coincidencias toma lugar una dialéctica de la naturaleza donde un cierto eco de la dialéctica de las formas es obvio y evidente. Las partes corporales no se ven como vinculadas al cuerpo, ellas se introducen en un escenario más amplio, en un camino en el que se pierde el sentido, se pierde la forma. La definición del ojo, en el diccionario de *Documents*, va más allá de su esencia y si Leiris considera todo esto como una coincidencia de contrarios, Bataille habla de una seducción al límite del horror.

“Œil”, en el número cuatro de 1929, es una voz del diccionario crítico y está dividida en cuatro partes: la primera está escrita por Robert Desnos, la segunda por Bataille, la tercera por Griaule, la última, sin firma, cierra la definición con un tono informativo y documental. En la primera parte se le impone al ojo un sacrificio lingüístico. Desnos nos explica cómo el ojo se ha vuelto un término alegórico y a través de su uso comparativo entra en el idioma común y corriente. Solemos establecer dicha comparación en un entorno frágil, delicado y bello: “Sa fragilité a permis rapidement d’en faire un terme de comparaison avec quelque chose de précieux : *j’y tiens comme à la prunelle de mon œil*, puis, encore, par extension, comme un point sensible auquel on ne peut toucher sans raison grave, ainsi qu’il ressort de la formule même de la loi de lynch : *œil pour œil*.”<sup>103</sup>

Preocuparse y cuidar de algo como si fuera la luz de nuestros ojos es un dicho que relaciona la preciosidad de los ojos con la luz. Decir que alguien es la luz de nuestros ojos, equivale a decir que casi no podemos vivir sin esta persona. Nos hemos enfrentado ya con el discurso de la luz y de la sombra, de modo que el aspecto religioso se insinúa en esta expresión. El ojo es un órgano delicado y no se interviene en él a no ser que hubiera una razón grave, tal como se afirma en la ley de Lynch. Se manifiesta aquí, pero de una manera que la ley lo justifica, el sacrificio de una parte del cuerpo, necesario para que el “crimen” sea cumplido. Ojo por ojo es solo la expresión bajo la cual esta ley incluye y cierra todas las posibilidades de aplicación que sí misma contiene. De todas las partes corporales el ojo es considerado como símbolo y emblema de las otras. ¿Por qué? Porque como hemos dicho, el ojo es el órgano más precioso, a través del cual vemos el mundo y

---

<sup>103</sup> Robert Desnos, «Œil», *Documents* n.º 4 (1929): 215.

desarrollamos nuestra capacidad crítica. Arrancar los ojos, perder la vista, implica una mutilación no solo de tipo efectivo y orgánico, sino también de tipo perceptivo: el ojo es un órgano que no confía en la tactilidad, confía en la vista y en la percepción.

La segunda parte del artículo “Œil” introduce el pasaje de Bataille: “Friandise cannibale”, un título que parte de la premisa de querer actuar como un caníbal hacia este órgano. Hemos visto ya que el autor habla de una seducción al límite del horror, colocándonos en un escenario que se destaca por completo de aquella “prunelle de mon œil”. El mismo título viene de Stevenson y la inquietud que esta expresión provoca es lo que le interesa a Bataille. El ojo es también el ojo de la consciencia, citando a Víctor Hugo. En su *Crimen y expiación* (*Crime et expiation*) la pesadilla de Grandville se manifiesta con un ojo que aparece entre las nubes, persigue a un criminal y el fragor es tal que el ojo se transforma en un pescado, un pescado que por fin logra devorar al culpable. El ojo es así caníbal, actúa y vive propiamente hasta tener una consciencia y, como Bataille nos dice en una nota, solo una oscura y siniestra obsesión puede generar una pesadilla tal: “Victor Hugo, lecteur du *Magazin pittoresque*, a emprunté à l’admirable rêve écrit, *Crime et expiation*, et au dessin inouï de Grandville, publiés en 1847 [...] le récit de la poursuite d’un criminel par un œil obstiné: mais il est à peine utile d’observer que seule une obscure et sinistre hantise et non un souvenir froid peut expliquer ce rapport.”<sup>104</sup>

Unas cuantas líneas antes Desnos nos ha explicado que no se puede tocar un ojo sin una razón grave. Bataille nos propone ahora la famosa imagen de la película de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), donde el ojo de una joven mujer es cortado por una cuchilla, dándonos así una visión cruel y oscura. Esto es lo que Bataille define como un horror fascinante, un horror que seduce. El acto de cortar el ojo con un cuchillo tiene lugar en pocos segundos, pocos segundos en los cuales luchamos entre el horror causado por la escena y la curiosidad que surge en nosotros por la escena misma. Lo de estar vinculados a la idea que hace de nuestros ojos unos órganos vitales e intocables es lo que justamente provoca esa sensación de repugnancia. Alejándonos por un momento de esta idea, el ojo aquí se identifica como una cosa: utilizamos un chuchillo para cortar cualquier cosa, así mismo lo utilizamos para cortar el ojo, pero la inquietud de la idea se hace lugar rápidamente, aunque se trate de un breve sacrificio.

---

<sup>104</sup> Georges Bataille, nota a «Œil», ibíd., 216.

La tercera parte del artículo “Œil” tiene un tono subversivo, aunque no expresado con el mismo énfasis que Bataille pone en su parte. Aquí Marcel Griaule nos habla de “Mauvais œil”, explicándonos cómo para los primitivos los ojos eran ya objeto de una cierta inquietud, casi como para dar una base histórica a lo que Bataille nos ha comentado un poco antes. Sería fácil, comenta, crear un diccionario sobre la magia que los ojos provocan, pero como tenemos claro, no es el caso del diccionario de *Documents*. El concepto se apoya en algo querido a nuestro autor: el don. Griaule nos acompaña en un proceso todo psicológico y perceptivo que pasa a través de los ojos y que pone en relación la materialidad de los objetos con el poder que los ojos tienen, un poder y una fuerza que no están aquí identificados de manera positiva. La materialidad no se concentra en un objeto cualquiera, sino en un objeto que es el de nuestros deseos. Fijarnos, admirar algo que deseamos es gozar de esto, de la sensación que ya genera el solo mirar; desear es también tratar de tocar, desear es también profanar y en este contexto el don se inserta como un detentor de sugerencias: los primitivos no querían conservar un objeto por un tiempo muy largo, creyendo que la mirada, así cargada de deseo, se trasladara al objeto mismo, como dueña de este objeto, como una posesión. Veamos a Griaule: “Regarder un objet avec désir, c’est se l’approprier, c’est en jouir. Désirer est souiller; désirer est prendre et le primitif qui a remarqué un regard sur son bien en fait aussitôt le don, comme s’il y avait danger pour lui à le conserver plus longtemps, comme si le regard avait déposé dans l’objet une force prête à entrer en jeu contre tout étranger.”<sup>105</sup> De esta manera parece que asistimos a un hechizo, los ojos adquieren un tal poder que son como órganos independientes del todo, independientes del cuerpo; se trata de una condición que los primitivos no viven de manera positiva, más bien lo contrario: el efecto producido por los ojos los conduce a deshacerse pronto de las cosas, por miedo, por inquietud.

La cuarta y última parte dedicada al ojo, esa parte que no lleva ninguna firma se titula “L’œil à l’Académie Française”. Estamos ante lo que parece ser únicamente una clarificación, un anillo que quiere volver a la primera definición, esa donde Desnos nos habla de un sacrificio lingüístico, porque en estas cinco y últimas líneas se habla de expresiones que utilizan la palabra “ojo”. Se comenta en particular una expresión rechazada por la “Académie Française”: un sacrificio que, en este caso, busca eliminar una forma de hablar, algo que entonces ya no está aceptado, una exclusión que se conecta a la primera definición por el asunto en sí, pero que no tiene el mismo objetivo y nos

---

<sup>105</sup> Marcel Griaule, «Œil», *ibid.*, 218.

muestra cómo en el reino de las ideas aceptadas, el ojo sufre una expulsión, sufre simbólicamente una mutilación.

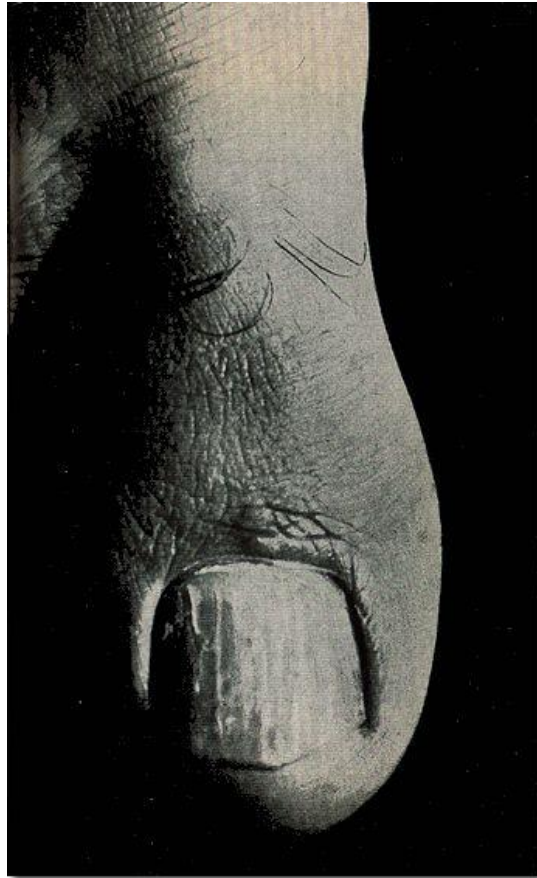
Nos quedamos en el diccionario de *Documents*. En el número cinco de 1929 nos encontramos con otra definición de “Homme”. Como hemos visto en el número anterior del mismo año, este término tiene otra explicación: el hombre es un conjunto de elementos orgánicos, cuyo valor químico puede hasta llegar a tener una compensación económica. En este vocabulario sin ninguna regla podemos hasta encontrar dos veces la misma voz, pero con definiciones distintas; en ambos casos se trata de una explicación que no sigue la de un vocabulario común. En esta nueva definición de “hombre” se resalta la masacre de los animales cumplida por los hombres: un acto puesto solo como un ejemplo, entre otros, de nuestra arbitrariedad. El sacrificio aquí no tiene ninguna base teórica, es algo que cumplimos cotidianamente y justificadamente. En este sentido nos encontramos ya en el acto material de infligir un sacrificio: no lo infligimos a un hombre, lo infligimos a los animales. La intención de este texto es la de reflexionar y al mismo tiempo criticar un delito que sí está concedido y aceptado por la sociedad. La sangre derramada no es ya la de los sacrificios aztecas, pues estos están prohibidos; sin embargo, aquello de lo que nos alimentamos no nos genera horror o repugnancia: “Sir William Earnshaw Cooper, dans un livre intitulé la *Culpabilité sanguinaire de la Chrétienté* [...], met en évidence cette vérité connue qu’il n’est pas un seul des millions d’animaux que l’homme massacre chaque année qui soit nécessaire à son alimentation.”<sup>106</sup> Un evento que nos afecta desde cerca, algo que no se inserta en el marco del primitivismo o de las creencias que lo vinculan a religiones de varia naturaleza. Este evento no es algo lejano desde el cual rápidamente nos podemos desprender, su cercanía le confiere una materialidad viva y activa, somos testigos de cómo dicha materialidad penetra en nuestro mundo cotidiano.

El análisis del ojo nos ha dejado un margen muy fino que separa la materialidad del órgano en sí de sus facultades perceptivas. Sin embargo, hablar del pulgar del pie ya no deja este margen, pues Bataille utiliza esta parte corporal para mostrarnos cómo nuestra ubicación en el mundo pasa inevitablemente por los pies. Los pies nos agarran a la tierra, nos conceden la posibilidad de mantenernos erectos, gracias a ellos logramos levantar la cabeza hacia arriba. “Le gros orteil” es un importantísimo texto publicado en el número seis de *Documents* de 1929. “Movimiento” es la palabra clave. La misma estructura del

---

<sup>106</sup> «Homme», *Documents* n.º 5 (1929): 275.

texto sufre de un movimiento continuo entre el valor y la función que este dedo ha tenido en la historia. Alrededor de esta parte corporal se construye una crítica hacia la actitud humana, una crítica hacia las ideas, tratando de atacar y desmontar nuestras certezas, con la misma operación que se le aplica al cuerpo: un desmembramiento. El fotógrafo Boiffard ayuda a que visualicemos este desmembramiento sin ningún equivoco: tres



J. A. BOIFFARD: *GROS ORTEIL*, SUJET MASCULIN, 30 ANS.

primeros planos de pulgares acompañan al texto bataillano, como si el factor explícito comunicado por parte de nuestro autor no fuera suficiente. Hacer pasar por los ojos, con el objetivo de que miremos algo que nuestros ojos no perciben como agradable, es el fin último de tanta insistencia. ¿A qué apunta esta reflexión? Para poder contestar a esta pregunta, nuestro autor nos sugiere otra pregunta más: ¿Qué es lo que verdaderamente nos seduce? Como pasa con el ojo, donde hemos hablado de seducción al límite del horror, lo mismo pasa por “le gros orteil”. Su fisicidad se presta aún más para esta operación material y veraz que quiere descartar la “cocina poética”, una intención que Bataille nos revela solo al final del artículo: “Le sens de cet article repose dans un insistance à mettre en cause directement et explicitement *ce qui séduit*, sans tenir compte de la cousine poétique, [...]. Un retour à la réalité n’implique aucune acceptation



nouvelle, mais cela veut dire qu'on est séduit basement, sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux : les écarquillant ainsi devant un gros orteil."<sup>107</sup> Está claro, es muy evidente, que no se quiere construir un nuevo modelo al cual admirar: solo hay que quitar unas cuantas capas que rodean la superficie de las cosas, para así abrir los ojos y mirar sin angustia, vivir esta sensación sin inquietud, aceptándola por lo que realmente es, algo ya existente que solo se oculta a la vista.

El impacto de este texto es innegable: se desprende aquí la visión del cuerpo humano según Bataille. Utilizando la parte del cuerpo más grotesca se persigue una realidad que quiere poner a este cuerpo y a sus órganos en una dimensión más concreta. Aquí se insinúa la crítica al sistema: estamos tan ocupados en mirar hacia aquella idea fácil y persuasiva ofrecida por las "cosas" del cielo que terminamos olvidando estos pies que tenemos en el barro. Nuestra misma posición, nuestra misma pretensión, nos hace ebrios, nos pone livianos, creemos llegar siempre un poco más arriba y, enganchados en la ilusión de lograrlo, perdemos la percepción de lo que en realidad tenemos bajo nuestros pies: "Mais quel soit le rôle joué dans l'érection par son pied, l'homme, qui a la tête légère, c'est-à-dire élevée vers le ciel et les chose du ciel, le regarde comme un crachat sous prétexte qu'il a ce pied dans la boue."<sup>108</sup>

El sacrificio del pulgar sirve para que esta elevación no lo sea todo, es así, de esta manera que se genera el movimiento del cual hablábamos antes. Entre el mundo bello, ideal y el mundo que pisamos con nuestros pies, con nuestros pulgares, movemos nuestro cuerpo, encontrándonos entre una alta y una baja seducción, dudando sobre lo que más nos fascina. Destacar las partes orgánicas y aplicar así al cuerpo un sacrificio no quiere decir que el cuerpo en sí pierda su vitalidad, quiere decir que el dualismo bataillano no perdona nada. El autor identifica en el cuerpo del hombre un cierto desorden: si todo se reduce a un plan horizontal, la jerarquía se destruye, su forma piramidal ya no existe, el cuerpo se cae brutalmente en una condición de caos, la separación e independencia de los varios órganos que eso conlleva es causa de una violenta discordia entre ellos mismos. Hay desconexión y conflicto al mismo tiempo, lo cual desvela la voluntad de desprenderse de una totalidad corporal, pero la totalidad a la cual Bataille se refiere es una idea que nos quiere siempre con la mirada hacia arriba, una totalidad ficticia y cerrada que no deja que nuestros ojos miren hacia abajo, hacia la tierra y hacia los pulgares que

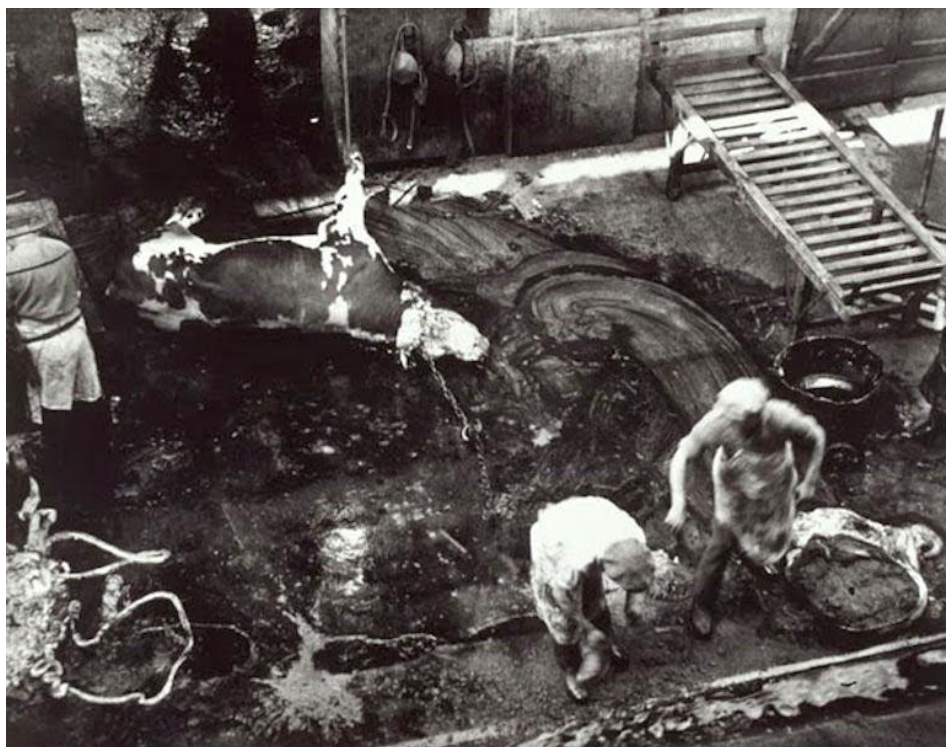
---

<sup>107</sup> Georges Bataille, «Le gros orteil», *Documents* n.º 6 (1929): 302.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 297.

ahí se apoyan. “L’aspect hideusement cadavérique et en même temps criard et orgueilleux du gros orteil correspond à cette dérision et donne une expression suraiguë au désordre du corps humain, œuvre d’une discorde violente des organes.”<sup>109</sup> Entre un aspecto cadavérico, cercano a la muerte, y al mismo tiempo orgulloso y gritón, el pulgar nos da una visión aguda del cuerpo humano: el pulgar es índice de este desorden, representa su propio desorden y el del cuerpo entero. Es un ejemplo de carnalidad que se genera a partir de los aspectos más materiales de nuestro cuerpo: por su fealdad, por su bajeza, por su contacto directo con la parte terrenal fuera de nosotros; es esta una parte a la cual podemos hacer referencia directa y probable, sin esfuerzo, porque: “Le gros orteil est la partie la plus *humaine* du corps humaine, [...]”<sup>110</sup>

En este mismo número de la revista, el diccionario se abre con la definición de la palabra “Abattoir”, matadero. Aquí no hay traza de partes corporales, pero sí hay trazas de sangre, más bien de sangre que chorrea. Como vimos en la segunda definición de “Hombre”, nos encontramos otra vez con una masacre, la de los animales, pero aquí no se discute la mayor o menor aceptabilidad de este tipo de sacrificio respecto a otros; ahora se trata de definir el sitio donde este sacrificio toma lugar, un sitio donde las víctimas ya nos son los animales, sino nosotros. Bataille identifica en estas superficies recubiertas de



ELI LOTAR: AUX ABATTOIRS DE LA VILLETTE, 1929.

---

<sup>109</sup> Ibid., 302.

<sup>110</sup> Ibid., 297.



ELI LOTAR: AUX ABATTOIRS DE LA VILLETTE, 1929.



ELI LOTAR: AUX ABATTOIRS DE LA VILLETTE, 1929.

sangre territorios malditos, los tratas como si fuesen un espejo, allá donde reflejamos nuestras personas y nuestras formas, pero no estamos dispuestos a que nuestro cuerpo se manche de sangre, menos a mirarlo; por esta razón nos quedamos lejos de un sitio como este: “Cependant de nos jour l’abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, [...] : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les

amène à végéter aussi loin que possible des abattoir, [...].”<sup>111</sup> El cuerpo no cabe en este lugar donde se matan a los animales, lo que cabe es la falta de seguridad que estos sitios nos generan: hay huida, nuestros cuerpos escapan rápidamente a la sola vista de la sangre, por miedo de reconocer algo que nos parece un cuerpo, por miedo de reconocer algo que se parece a nosotros mismos.

Unas cuantas páginas más adelante de este diccionario se habla de metamorfosis.<sup>112</sup> Se trata de un texto dividido en tres partes. Hemos citado ya unas líneas de la parte escrita por Georges Bataille con referencia a la animalidad, la animalidad como una necesidad humana. El sacrificio causado al cuerpo lleva un cambio en este, acercándonos efectivamente a la animalidad. Este fenómeno nos aproxima a aspectos primitivos y lejanos: otra vez, entre lo humano y lo inhumano. La primera definición, escrita por Marcel Griaule, nos explica cómo la metamorfosis toma lugar a partir de un simple disfraz; ayudándonos con ropa y varios tejidos logramos emular a los animales y dejar de ser lo que somos. Se trata de una introducción al asunto peculiar, donde nuestra forma varía sin demasiada sorpresa, sin generar inquietud, sin suscitar esta sensación de malestar. La segunda definición es de Michel Leiris. Con esta ya entramos en una discusión más profunda y quizás mística, algo que tiene que ver con nuestros deseos, con nuestros instintos, algo que está vinculado al materialismo. El cuerpo, junto con su parte más firme, más material, abandona la caja que lo protege, para confiar en algo que solo tiene que ver con nuestra curiosidad. Se trata de esto entonces, ya estamos listos para dudar y cuestionar, para considerar otras posibilidades; pero la naturaleza de la mayoría de los hombres es solo una insoportable suficiencia: “Je plains les hommes qui n’ont pas rêvé, au moins une fois dans leur vie, de se changer en l’un quelconque des objets qui les entourent: [...] Ils n’ont aucun désir de sortir de leur peau, et ce contentement paisible, troublé par nulle curiosité, est un signe tangible de cette insupportable suffisance qui est l’apanage le plus clair de la plupart des hommes.”<sup>113</sup> Para Leiris, desear de ser un objeto o cualquier otra cosa que nos rodea, es algo normal y se pretende que empiece a formar parte de nuestra naturaleza. Notamos, además, que hablar de cosas aporta una mayor fisicidad tanto a nuestro cuerpo, como a lo que pretendemos ser en esta metamorfosis. Pero el mismo Leiris sabe que abandonar nuestra piel es imposible; igualmente se deduce de su comentario que hay una voluntad de fomentar esta curiosidad: dejar de ser nosotros

---

<sup>111</sup> Georges Bataille, «Abattoir», ibíd., 329.

<sup>112</sup> «Métamorphose», ibíd., 332.

<sup>113</sup> Michel Leiris, «Métamorphose», ibíd., 333.

o por lo menos desearlo, justificaría la cuestión que ha generado el mismo proceso de metamorfosis.

La definición de Bataille es la última y está vinculada únicamente a la naturaleza animal: “Animaux sauvages” es de hecho el título. Impera aquí la superioridad de los animales. Es esta una condición que lleva consigo las necesidades y los impulsos de que habla Bataille, la confusión que se genera es la misma que actúa como aquel movimiento ya citado entre el mundo ideal y el mundo de los desechos. Imaginamos cómo nuestro cuerpo lucha con el animal que llevamos dentro, el cuerpo es así una jaula gruesa y pesada a la cual hay que infligir un sacrificio, que, como consecuencia, dejará escapar la bestia interior: “Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a un porte, et si on entre ouvre la porte, l’animal se rue dehors comme le forçat trouvant l’issue; alors, provisoirement, l’homme tombe mort et la bête se conduit comme un bête, sans aucune souci de provoquer l’admiration poétique.”<sup>114</sup>

El texto funciona como un clímax ascendente. Arranca con una metamorfosis que solo consta de un disfraz, algo que no es nocivo para nuestro cuerpo y luego se trata de mover nuestra curiosidad, estimularla para ver si somos capaces de abandonar nuestra capa más segura. Conscientes de esta imposibilidad, nos quedamos con la mera curiosidad, una curiosidad que ya llega a ser certeza al descubrir que en cada uno de nosotros reside un animal. El nudo central, el más teórico introducido por Leiris, sirve de conexión entre una metamorfosis lúdica y una devastadora para nuestro cuerpo. Bataille nos avisa de que, aunque sea de manera provisoria, la bestia no tendría que preocuparse por buscar esta admiración poética, recordándonos a la cocina poética citada en el texto sobre el pulgar.

El objetivo aquí es ocuparse del arte. Ya hemos visto cómo lo hace *Documents*, pero la descomposición corporal, en esta revista, nos la puede dar solo Picasso. En el número dedicado al pintor, Maurice Heine puede reconocer en sus obras la integridad de un proceso, haciéndola pasar por algo que tiene mucho que ver con toda la actitud bataillana, algo a lo cual necesitamos agarrarnos para poder comprender de una vez el pensamiento de nuestro autor: la verdad. Heine considera el arte como algo que lleva a la verdad. Comparando el arte primitivo con el arte académico, nos surge la duda de cuál de los dos sea más portador de la verdad. Todo esto pone a la figura de Picasso en una luz distinta, pero al mismo tiempo su revolución no falla, su arte nos ayuda a cuestionarnos

---

<sup>114</sup> Bataille, «Métamorphose», ibíd., 334.

sobre la realidad y sobre la efectiva verdad, pero lo que representa verdaderamente su revolución es una síntesis de estilos, un conjunto de elementos que más bien se acercan a la verdad que el arte pretende alcanzar: “La vérité ne revêt que par la synthèse du style: la stylisation d’un fétiche, véracité de l’art. Mais la vérité même peut se disséquer, et j’éprouve nécessairement de la reconnaissance envers un peintre qui, comme Picasso, démonte sous nos yeux le mécanisme humain.”<sup>115</sup> Picasso utiliza la pintura para generar así un proceso de descomposición de las formas que, en realidad, esconde algo más profundo: un mecanismo. Al hablar de mecanismo, el autor parece remitirnos a algo que supera la mera forma, algo que llega a una cierta sensibilidad interior que nos caracteriza, una posición siempre al límite entre el aspecto material y el aspecto místico. En esta deriva el sacrificio corporal no es solo pretender dividir las partes corporales, es más bien llegar a sitios desconocidos, es aspirar a llegar más allá de la forma.

Dos números más adelante Leiris nos explica efectivamente de qué va ese mecanismo. El enfoque se centra los aspectos más anatómicos de nuestro cuerpo, pero aun así la mera medicina parece tener sus propios secretos, sus propios misterios. “L’homme et son intérieur” es el título del texto, que se ve acompañado por unos dibujos de Amé Bourdon, que ilustran la anatomía de nuestro cuerpo. El planteamiento de Leiris va al centro de los aspectos más sensibles, los que caracterizan a nuestra interioridad. Cuando hablamos de interioridad, nos referimos, en este contexto, a una interioridad orgánica: nuestras vísceras, algo que nos provoca una cierta inquietud si pensamos mirarlas y quizás, abarcando una cierta materialidad, tocarlas. Las vísceras están metidas en lo que es la caja corporal, una caja metida en el mundo, y por esta razón el cuerpo no es otra cosa que un medio, un filtro que nos permite establecer una relación sentida con el exterior. De aquí las preguntas: ¿Qué es lo que efectivamente nos separa del mundo exterior?, ¿tratar de tener con este una relación siempre más cercana es lo que define nuestros propios límites? Todo lo que está afuera de nosotros, entonces lo que no podemos controlar por completo, es lo que el autor aquí define como “*autre chose*”<sup>116</sup>; la peculiaridad de la reflexión reside en el hecho de que nosotros en primera persona no podemos entender ese mundo “otro” utilizando nuestro propio cuerpo como baremo, como principal criterio de evaluación. Desde un punto de vista sensible, nuestra implicación directa no dejaría espacio a consideraciones objetivas, por esto es necesario recurrir a otro cuerpo, lo de un ser humano que, igual que nosotros, vive en el mundo y

---

<sup>115</sup> Maurice Heine, «Maurice Heine...», *Documents* n.º 3 (1930): 176.

<sup>116</sup> Michel Leiris, «L’homme et son intérieur», *Documents* n.º 5 (1930): 261.

funciona de una manera parecida a la nuestra, participa en la naturaleza igual que nosotros, identificándose así como un elemento constitutivo de lo que solemos llamar sociedad: “Ce qui nous donne la possibilité de nous relier elle, c’est l’existence d’une *nature humaine*, c’est-à-dire l’existence de créatures humaines autres que nous, qui font alors fonction de médiatrices, grâce au fait que d’un côté elles participent de la nature [...] en même temps que d’un autre côté elles participent de nous-mêmes [...]. Ainsi la société se trouve être le lien entre la nature et nous, [...].”<sup>117</sup> Esto dejaría espacio importante espacio a lo que es el sacrificio de un cuerpo, para poder así establecer una relación entre la naturaleza humana y el mundo exterior. Parece este un camino obligado, para que luego esta misma relación nos ayude a descifrar mejor los misterios de nuestro interior.

El “sacrificio” a que hace referencia Leiris lo ponemos entre comillas, porque no es un sacrificio que conduce a la muerte o a la disección del cuerpo, sino a una pérdida casi simbólica, pero esta pérdida igualmente afecta la relación entre el hombre y la sociedad: el sadismo, el masoquismo, los vicios, los considera elementos aptos para enfatizar y amplificar nuestra parte más humana: “Le masochisme, le sadisme et presque tous les vices, enfin, ne sont des moyens de se sentir plus humaine [...].”<sup>118</sup> En esta lógica cabe la sociedad que nos impone aquí seguir una cierta norma corporal.

El escenario que nos presenta Leiris no tiene en cuenta el desmembramiento efectivo del cuerpo, pero pasa por su interior, una ruta que no solemos cruzar y que está suspendida entre la organicidad verdadera, identificada con las vísceras, y el mundo exterior, identificado con la sociedad. La relación entre estos dos ámbitos genera una serie de posibilidades y al mismo tiempo una serie de límites que consideran así la interioridad de cada uno, no solo como algo que tiene que ver con la sensibilidad, sino también con nuestras entrañas. La visión de las entrañas, sobre todo si se trata de las nuestras, nos afecta sin duda, nos afecta menos si se trata de vísceras que no son las nuestras, y es justamente aquí que Leiris plantea el misterio de nuestra interioridad. El sacrificio que tiene lugar pretende dejar atrás una cierta norma corporal, para así conceder más espacio a eventos que amplifican la humanidad que reside en nosotros. Gracias a nuestro cuerpo somos el principal medio de investigación, un cuerpo que puede ayudarnos a ver mejor hasta dónde llegan los límites con el mundo exterior.

---

<sup>117</sup> Ibid., 263-64.

<sup>118</sup> Ibid., 264.

Volvemos a la animalidad en el diccionario de este mismo número, una animalidad que Bataille nos presenta a través del canal de la boca: “Bouche” es la voz del diccionario a la cual nos referimos, otra parte corporal examinada que nuestro autor necesita absolutamente comparar con los animales, porque la boca es impulso, la boca es grito, la boca puede ser desesperación, todas características que nos mandan a estos “Animaux sauvages” analizados antes. Los animales conservan aquí los aspectos más agresivos que los representan. Bataille, al comparar el hombre con el animal en este análisis y no solo, remite siempre a bestias caracterizadas por una cierta ferocidad; por consecuencia nos imaginamos rápidamente cómo la boca es el medio que le permite comer a otras bestias, también de la misma especie. Se trata de una situación aceptable para los animales, pero no aceptable para los hombres. Lo que quiere sacar a la luz el autor, vista esta inaceptabilidad que reside en nuestra “norma corporal”, utilizando esta expresión que diría Leiris, es la utilización de la boca como medio que nos permite sacar afuera cosas que generalmente solemos guardar en nuestra interioridad más profunda. Para hacer esto es necesario analizar primero cuál es la posición que la boca ocupa en la fisicidad de cada especie.

La prominencia de la boca en los animales, como hemos dicho, la función práctica que tiene para estos y dada su falta de palabra, es algo que los diferencia de nosotros. El autor se pregunta: ¿dónde empieza la boca en los hombres?, interrogativo que llega a definir la estructura corporal de nuestra especie como una arquitectura, allí donde la arquitectura de los hombres es más complicada que la de los animales: “La bouche est le commencement, ou, si l’on veut, la proue des animaux: [...]. Mais l’homme n’a pas une architecture simple comme les bêtes, et il n’est même pas possible de dire où il commence.”<sup>119</sup> El término empleado, arquitectura, es algo que nos hace pensar en una estructura sólida, una estructura firme y quizás pesada: Bataille trata de quitar al hombre sus aspectos más sensibles, más místicos, para que los aspectos más salvajes, los que relegamos en el fondo de nuestra interioridad, sean más evidentes. Un proceso que él mismo reconoce como complicado, porque es difícil decir dónde empieza nuestra boca, debido a la distinta postura que tenemos respecto a la postura animal. Por consecuencia no resulta fácil asociar a nuestra boca la misma ferocidad asociada rápidamente a un animal. ¿Qué es lo que queda entonces?, ¿hasta dónde hay que llegar para que la boca exprese nuestra inhumanidad, como ocurre con los animales?

---

<sup>119</sup> Georges Bataille, «Bouche», *ibíd.*, 299.



En el análisis de las partes corporales que aquí tenemos en cuenta, contemplamos distintos tipos de sacrificio. Hay que sacrificar nuestros aspectos más humanos, los que identifican en la boca solo el órgano de la palabra. En ningún momento Bataille menciona aquí el lenguaje, en ningún momento nos comenta algo tan obvio y que quizás esperábamos leer. El autor trata de aislar este órgano del conjunto de nuestra cara, utilizando la boca como un órgano pulsante y no como un órgano hablante y es justamente gracias a esto que llegamos a un cierto estado de inhumanidad. Para contestar a la pregunta antes citada, diríamos que la boca no es otra cosa que el orificio de nuestros impulsos más profundos; junto con el cerebro ayuda a liberar dichos impulsos, pero solo si se trata de impulsos violentos, los libramos así bestialmente a través de la boca: “[...] orifice des impulsions physiques profondes: on voit en même temps qu’un homme peut libérer ces impulsions au moins de deux façons différentes, dans le cerveau ou dans la bouche, mais à peine ces impulsions deviennent violentes qu’il est obligé de recourir à la façon bestiale de les libérer.”<sup>120</sup>

La alteridad es un concepto dominante, sobre todo si consideramos que la directa aplicación del sacrificio sobre el cuerpo determina una metamorfosis del cuerpo en sí: el cuerpo se vuelve otra cosa, llega al espacio heterogéneo.<sup>121</sup> El último artículo en el que vamos a profundizar es el dedicado a Van Gogh. Aquí no hay consideraciones sobre las pinturas, el análisis de algunas obras solo sirve como pretexto para analizar un evento dramático e impactante en la vida del pintor, un evento que a partir de su propia intimidad se desarrolla afuera, generando esta dislocación: una dislocación que no pertenece a las formas, como hemos visto en el antecedente epígrafe, sino a una efectiva dislocación material de una parte corporal. “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh”<sup>122</sup> es la intervención a la cual nos referimos. Bataille logra juntar aquí la mayoría de los conceptos que hemos visto hasta ahora: el materialismo, la heterología, el sacrificio, la religión, la sociedad. Se trata de un texto largo, cuya función es quizás la de demostrar cómo el tormento de un pintor puede ser objeto de estudio más allá de su propia producción artística, sin dejar de conectar el arte con las obsesiones del pintor. El título

---

<sup>120</sup> Ibid., 300.

<sup>121</sup> Según la teoría de Hubert y Mauss («Essai sur la nature et la fonction du sacrifice») la muerte de la víctima determina una divinización de la misma; Bataille, arrastrando el cuerpo en el mundo heterogéneo confirma su actitud convertida hacia la teoría del sacrificio: el acto infligido al cuerpo no genera energías religiosas, solo genera energías que sirven a la metamorfosis del cuerpo en sí, sin ninguna razón que se hace eco del idealismo religioso.

<sup>122</sup> Georges Bataille, «La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh», *Documents* n.º 8 (1930): 451.

es explicativo, el contenido trata de Van Gogh, de la oreja que Van Gogh voluntariamente se ha cortado, para luego entregarla en “le lieu qui répugne le plus à la bonne société”<sup>123</sup>. Una mutilación entonces, pero aquí la palabra más correcta es automutilación. En esta diferencia reside el dualismo bataillano que recorre la totalidad del texto, pero procedemos con orden y tratamos de seguir los pasos que el autor considera para entender bien cómo el sacrificio penetra en el texto y en la vida de Van Gogh.

Según Bataille el sol tiene un carácter ideal y, siendo Van Gogh el pintor de los de los girasoles, el autor establece una comparación entre estos dos términos. El pintor identifica en este idealismo la figura de Gauguin. En este sentido, para el autor, la silla de Van Gogh y la silla de Gauguin representan el espíritu de cada uno. Van Gogh pinta para su amigo no una simple silla, sino un sillón, con una vela encendida, mientras que para él pinta un asiento más pobre, sobre el cual encontramos una pipa apagada. Las dos pinturas revelan un tono de rivalidad y nos ponen manifiesto una personalidad, la de Van Gogh, que no vive bien con su arte. Hasta los girasoles pueden sufrir esta angustia, apareciendo a veces viejos y marchitos. Bataille puntualiza pronto que incluso el máximo ideal lleva consigo una exasperada antítesis, no puede haber perfección en nada, menos en una idea: “Mais la colère contre Gauguin n’est qu’une des formes les plus aiguës de la déchirure intérieure dont le thème se retrouve généralement dans l’activité mentale de Van Gogh. [...] L’idéal même porte en lui quelque chose des tares dont il est l’antithèse exaspérée: [...]”<sup>124</sup>

En un contexto de crisis mental, Van Gogh corta una parte de sí mismo para parecerse a su ideal. Pero el sacrificio del pintor pasa por aspectos psicológico y no hay que compararlos a los sacrificios puestos en acto por la religión, no puede haber una contraposición, no puede haber un vínculo, porque el dualismo ya está presente adentro de los sacrificios religiosos: “ [...] l’opposition existe à l’intérieur même de la pratique religieux qui présente elle-même en face des sacrifices classiques les formes les plus variées et les plus folles de l’auto-mutilation.”<sup>125</sup> Bataille nos quiere explicar el dualismo que vive en el concepto mismo de sacrificio tomando Van Gogh como ejemplo: la diferencia entre mutilación y automutilación es el fundamento. En el ámbito de un sacrificio “clásico”, se le inflige una pena, se le inflige dolor a otro ser, que este sea animal

---

<sup>123</sup> Ibid., 459.

<sup>124</sup> Ibid., 454.

<sup>125</sup> Ibid., 456.

o ser humano no es el asunto, pero cuando el sacrificio toma lugar sobre el mismo cuerpo de aquel que pretende sacrificio, todo cambia.

Por lo que se refiere a la automutilación, el autor habla de nosotros como una especie egoísta y determinada a un continuo acumular, algo que ya hemos podido analizar con la heterología, pero la necesidad de expulsar siempre nos empuja de cualquier manera, en este caso llega a una cumbre, a un nivel más alto, donde no hay otra víctima, otro elemento, nosotros somos las víctimas, nosotros ahora somos las bestias que pretendemos sacrificar. La alteridad que se consigue de todo este proceso ha sido definida por Leiris como “*autre chose*”, con referencia a todo lo que se coloca afuera de nosotros, mientras que Bataille habla de “*hors de soi*”, literalmente “afuera de sí”. Van Gogh no hace otra cosa que proyectar una parte de su cuerpo fuera de sí mismo, fuera del cuerpo mismo, para activar este proceso de expulsión, romper finalmente con la norma corporal. El pintor de los girasoles utiliza su propio cuerpo para gritar una libertad que no contempla un cuerpo, ni armónico, ni terminado. Van Gogh no teme el dolor, no teme la repugnancia, solo aplica a sí mismo la forma más cruel del sacrificio, la única que logra juntar todos los elementos que generalmente se encuentran en una ritualidad separada. Él es tanto una víctima como un ejecutor material de un gesto que pretende destacar una parte corporal, mostrarnos cómo la alteración del cuerpo es símbolo de una necesidad heterogénea que ya reside en nosotros:

Si l'on suivant ces rapprochements, l'utilisation du mécanisme sacrificiel à diverses fins telles que la propitiation ou l'expiation serait regardée comme secondaire et l'on ne retiendrait que le fait élémentaire de l'altération radicale de la personne qui peut être indéfiniment associée à n'importe quelle autre altération survenant dans la vie collective: [...] Une telle action serait caractérisée par le fait qu'elle aurait la puissance de libérer des éléments hétérogènes et de rompre l'homogénéité habituelle de la personne : [...].<sup>126</sup>

Bataille declara como fundamental el hecho de destacar del sacrificio los aspectos tantos propiciatorios como de expiación. Estos aspectos son justamente los que le confieren una justificación, acercando el acto mismo al único y posible sacrificio: el religioso. Más allá de estos aspectos, el discurso vuelve al hombre, a su cuerpo, a sus aspectos más materiales, donde ya no hay espacio para las ideas preconcebidas, donde ya no cabe una forma propiamente homogénea.

---

<sup>126</sup> *Ibíd.*, 459.

En este apartado hemos dedicado espacio a las partes corporales, tratando de identificar una característica más, tratando de sacar otro hilo de esta tan enredada madeja. Hemos visto cómo el sacrificio se le aplica al cuerpo, pasando constantemente desde algo que parece una idea, un concepto, para llegar a algo que no es otra cosa que un acto efectivo y tangible. Así pues, considerando lo que hemos visto hasta ahora en este epígrafe, podemos sacar unas conclusiones al respecto. Somos capaces de dividir este camino que acabamos de recorrer en dos partes principales. La primera parte consta de los cuatro textos analizados al principio: “Œil”, “Homme”, “Le gros orteil”, “Abattoir”, excepto el texto dedicado al pulgar, son todas voces del diccionario. La segunda parte se compone de las siguientes publicaciones: “Métamorphose”, “Maurice Heine”, “L’homme et son intérieur”, “Bouche”, “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh”.

La primera parte de este hilo contempla entonces una alternancia entre parte corporal y explicación de cómo toma lugar efectivamente un sacrificio: pasamos de mirar algo de una manera casi anatómica a cómo, de forma más general, nosotros mismos solemos sacrificar a los animales. Parece un artificio para que podamos finalmente aceptar o conseguir que sean aceptables cosas que teóricamente no los son. El segundo bloque de textos está menos enfocado sobre las partes corporales en sí, pero no olvida que el medio sigue siendo el cuerpo, no olvida que sacrificarlo es el asunto, siempre persiguiendo esta intermitencia entre una rara forma de teoría y también una rara forma de práctica.

En el texto de Leiris, “L’homme et son intérieur”, se introduce el concepto de “norma corporal”, expresión inclusiva de toda una crítica al sistema de las ideas, expresión que supone la presencia de una regla y que, dada la naturaleza de *Documents*, implica también la violación de dicha regla. La importancia conceptual de este artículo reside en el fuerte eco que se traspasará luego al que Bataille dedica a Van Gogh. Leiris Pero el verdadero concepto clave se encuentra en la imposibilidad de utilizar nuestro propio cuerpo como filtro. Es imposible que nosotros, en primera persona, podamos vernos y utilizarnos como un medio, como este anillo que une dos mundos. El cuerpo afuera de nosotros, el cuerpo del otro está al límite de lo que podríamos considerar como aceptable para desarrollar esta función de filtro. Se asoma aquí esta diferencia de sacrificio, una diferencia que se mueve entre mutilación y automutilación, algo que Van Gogh conduce al límite de todo.

## II.7 EL CUERPO Y SU MÁSCARA. EL CUERPO Y SU CABEZA

El tercer y último tema que sacaremos de *Documents* es aquel que relaciona el cuerpo con una de sus partes más potente, el contenedor de nuestras ideas, el cofre de nuestros ojos y de nuestra boca, el detentor de todo lo que nos diferencia de los animales: la cabeza. En general, el tratamiento que se le reserva al cuerpo en la revista convierte a este en una víctima propiciatoria. El aspecto teórico, enfocado en el discurso sobre la forma, sobre sus reglas transgredidas con la insinuación del materialismo en todas sus partes, transforma el cuerpo en una cosa carnal. Es una metamorfosis que nos acerca, quizás, al animal que vive en nosotros.

El proceso que nos ha conducido aquí nos ha parecido como un quitar capas, en fin: poner la forma en desorden y sacarle elementos, con el objetivo de lograr ver algo que nos viene ocultado por una homogénea imposición. Ahora no se trata más de quitar, ahora se trata de añadir. Añadimos una máscara a nuestra cara entonces: ahora es nuestro rostro lo que representa la homogeneidad, el rostro que lleva consigo las expresiones, los sentimientos elaborados primeros por nuestros sesos; la máscara resulta ser así la heterogeneidad, la máscara cubre la cara, desanimándola.

En un breve texto, un texto nunca publicado y que en principio hubiera tenido que ser publicado en la revista *Minotaure*, Bataille nos explica el sentido que la máscara tiene. Define el rostro como una ventana abierta sobre un caos de apariencias raras y hostiles, una ventana que solo ayuda a que no podamos sentir soledad ninguna. En este sentido, nos ayuda a reconocer y percibir como familiar otra ventana colocada en frente de nosotros, a estar seguro de que otras personas nos rodean: “Rien n’est *humain* dans l’univers inintelligible en dehors des visages nus qui sont les seules fenêtres ouvertes dans un chaos d’apparences étrangères ou hostiles. L’homme ne sort de la solitude insupportable qu’au moment où le visage d’un de ses semblables émerge du vide de tout le reste.”<sup>127</sup> La máscara es la noche, la máscara es portadora de caos, la máscara es el caos en sí que se hace carne: “Car LE MASQUE EST LE CHAOS DEVENU CHAIR.”<sup>128</sup> Bataille deja esta afirmación tal y como la llevamos aquí, en letras grandes, para que podamos bien entender y leer que esta frase expresa una justa síntesis de los elementos en que basan sus teorías: la máscara, el caos, la carne, se conectan gracias a nuestro cuerpo, a este cuerpo que Leiris ha definido antes como un filtro, un medio y, como parece

---

<sup>127</sup> Bataille, «Le masque». En *Œuvres Complètes II*, 403.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 404.

evidente, toma lugar una metamorfosis. El cuerpo deja de ser simplemente un cuerpo para volverse carne, algo que nos suena como una materia sensorial, una materia viva. A todo eso la mente reacciona. La superposición de la máscara a nuestro rostro nos genera una falta de seguridad. Inseguridad es falta de control. El individuo pierde el control sobre los acontecimientos, sobre la sociedad. Todo lo que es normal, supuestamente percibido como normal, está ahora destruido y lo que queda es solo un gran enigma. El enigma al cual se refiere Bataille se ha perdido en el tiempo, dejando espacio a un tranquilo escepticismo: “Les affirmations que les siècles successifs ont donnée en réponse se sont accumulées et construites et leur vain travail a fait depuis longtemps disparaître la forme ancienne de l’énigme encore vivante et poursuivant ses démarches d’homme ivre: insolence chargée du masque a laissé la place au scepticisme tranquille.”<sup>129</sup>

Bataille concede solo al hombre ebrio, un hombre que entonces no tiene el control sobre su propia persona, la sobrevivencia de este enigma; se trata de un pensamiento que incluye las costumbres primitivas como la animalidad, esa animalidad que nuestro autor consigue identificar en nosotros, en estos estados que se encuentran siempre al límite. Parece asistir nuevamente a un momento suspendido entre lo humano y lo no humano, un momento que, gracias a la máscara, igualmente logra quitar unas cuantas capas, para que podamos ver lo inesperado, sin control, imprevisiblemente.

La máscara y la cabeza, cabeza también entendida como cráneo, pasan por *Documents* pero solo en los números de 1930. “Les têtes de Roquepertuse”<sup>130</sup> es el primero artículo que tendremos en cuenta. Roquepertuse es un sitio, un pueblo de montaña, no muy lejos de la Provenza. El descubrimiento de un antiguo santuario es el punto en el que se basa el texto. Nos detendremos sobre el aspecto arquitectónico de este santuario. “Arquitectura”, una palabra apta para referirnos a las construcciones, al cuerpo humano y a la estructura misma de las ideas. El santuario en cuestión es un conjunto monumental importante, una estructura considerada en su totalidad desde la cual el autor del texto destaca dos elementos que son los elementos de nuestro interés: dos cabezas de piedra que por cierto han tenido que ser parte de esta arquitectura, dada la forma que les caracteriza. Las palabras están acompañadas por dos fotografías de estas; se presta atención a una de las dos y a la expresión que tiene la boca. La máscara firme, se presenta

---

<sup>129</sup> Ibid., 406.

<sup>130</sup> Paul Jacobsthal, «Les têtes de Roquepertuse», *Documents* n.º 2 (1930) : 92.

con unos ojos sin ninguna expresión, algo que las hacen innatural, la convierten en una cara cualquiera sin alma. Un rostro cuyos rasgos podrían pertenecer a una o a mil personas



PREMIÈRE TÊTE DE ROQUEPERTUSE. MUSÉE BORÉLY.

es en realidad algo que se encuentra a mitad de camino entre una verdadera máscara y una cabeza. Pero lo que le confiere un mínimo de énfasis es la boca, esa boca que nos desvela que quizás se pueda tratar de una persona adulta, con experiencia: “Mais cette gravité mortuaire, cette immobilité léthargique qui rappelle plutôt le style roman primitif, est loin de tout art classique de quelque époque que ce soit. Quel contraste entre l’impersonnalité de ce masque rigide et austère et l’arc de la bouche, si personnelle, d’un homme d’âge et d’expérience.”<sup>131</sup> Se trata de sacar un poco de luz desde la oscuridad, esto es lo que parece aquí; saber a quién hubiera podido pertenecer esta cara: ¿por qué? Con independencia de todas las consideraciones estilísticas con el cual el texto se enfrenta, no se respeta el carácter misterioso que la máscara tiene. Se trata de un punto que Bataille ha definido como el enigma, insistiendo sobre la necesaria supervivencia de este. Es curioso constatar cómo la naturaleza del hombre, la manía de control, el rechazo a lo imprevisible, quieren resolver este enigma, tratando de descubrir cuál es el origen de esta cabeza.

---

<sup>131</sup> Ibid., 94.

El texto que le sigue a este se titula: “Eschyle, le carnaval et les civilisés”<sup>132</sup>, un texto de Georges Limbour. Pronto entendemos que trata de la máscara, pero pasando por momentos y ámbitos distintos. El artículo, tomando cómo ejemplo varias poblaciones, reconoce que cada una, pasando por rituales variados, tiene su máscara y, aunque nosotros no la llevamos materialmente puesta en la cara, igualmente la sociedad nos impone llevar una. Se desprende aquí una cierta crítica: Limbour ve en la máscara un sinónimo de igualdad, algo que nos hace ver a todos idénticos, idénticos sin identidad.

El texto en cuestión empieza con la descripción de una escena de vida común y cotidiana, donde asistimos a la reacción y también a la relación que un niño tiene con una máscara, con unos trozos de cartón que logran causarle tanto horror, como una cierta seducción. Podría tratarse de un eco a la seducción que está al límite del horror que Bataille nos ha explicado hablando del ojo y que aquí se manifiesta con una naturaleza que puede ser solo propia de un niño, propia y por eso concedida. Siguiendo adelante en el texto, la que se considera como la máscara por excelencia es la de Esquilo. Se trata más bien un cofre, algo capaz de contener la tragedia, junto con sus lágrimas, con sus conflictos: la máscara como algo capaz de contener la eternidad del drama. Se evoca como una suspensión temporal, algo fuera de nuestro control: “Eschyle, tu nous as fait là une belle invention. [...] Les pleureuses de ton temps, plus habiles que les singes dans l’art de la grimace tragique, devaient pourtant avoir approfondi tous les secrets de la douleur [...]. Alors la bouche ne se meut plus pour délivrer les plus terribles paroles et les joues s’immobilisent dans l’éternité du drame, [...]”<sup>133</sup> Por tanto, se le da importancia a una boca que no tiene facultad para la palabra. Así como Bataille no menciona nuestra boca como canal único e imprescindible apto a la comunicación entre personas, en su texto sobre la boca, en este caso también se trata de quitar al hombre esta facultad que más bien lo diferencia de los animales: una boca inmóvil pierde sus funciones más importantes y junto con esta “todos los juegos se inmovilizan”.

El texto se acompaña de algunas fotografías de Boiffard, todas con el mismo título: “Masque de carnaval”. Estas representan únicamente personas que llevan puestas máscaras de carnaval con rasgos muy acentuados, grotescos y con expresiones sonrientes, incluso algunas parecen hechizadas. Estas máscaras, para el autor, son las únicas que se pueden comparar con la de Esquilo. Un raro paralelismo que no deja espacio a ninguna

---

<sup>132</sup> Georges Limbour, «Eschyle, le carnaval et les civilisés», *ibíd.*, 97.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 98-100.



evolución histórica, un salto desde la antigüedad a la contemporaneidad sin ningún comentario añadido. Una simple máscara de carnaval puede representar una mínima suspensión temporal que nos aísla de todos los eventos, de los demás, rompe cualquier posible comunicación, asistimos a una única expresión, sin saber cuál es la verdadera que se esconde atrás.

Limbouh sigue apuntando al hombre moderno, a su posición en la sociedad y cómo, sin llevar máscara, la sociedad misma le regala una, como algo en serie, algo que está incluido en el mecanismo de la sociedad y que nos afecta: “J’imagine que dans les enfers



J.A. BOIFFARD: MASQUE DE CARNAVAL, 1930.

la bande d'Eschyle, une dizaine d'ombres aux faces de bois terribles et diverses, rencontre une poignée de fantômes de mon temps, dont les visages sont couverts de masques, absolument identiques et dépourvus de tout caractère humain.”<sup>134</sup> Un paralelismo casi paródico entre la máscara de Esquilo y la del hombre moderno, cercano a nosotros, hombre que el autor nos presenta como un fantasma, queriendo quitarle importancia y función, individualidad y carácter. Es la máscara de la modernidad, que no tienen emoción, de la cual no surge ningún enigma. Todas estas máscaras son iguales, hasta lejanas de un simple disfraz de carnaval, que solo generan homogeneidad.

Limbour explica, quizás con tono de justificación, que la causa de todo está en la sociedad: “Voilà, à n'en pas douter, le seul, l'authentique masque moderne. Car si, chez les différents peuples anciens, la religion, le culte des morts et les fêtes de Dionysos firent du masque une parure sacrée et rituelle, nous avons-nous aussi notre religion, nos jeux de société et partant notre masque. Seulement la standardisation générale de ce temps, nous oblige à porter tout le même.”<sup>135</sup> Aparece aquí el sentido del sacrificio que la máscara lleva consigo, más bien la esencia, allí donde el autor la acerca a la ritualidad, a las ofrendas, a momentos y prácticas que para nuestra modernidad ya están superadas. La palabra “religión” pronto pasa de un contexto primitivo, con una acepción ceremonial sin ninguna etiqueta específica, a nuestra realidad; una religión que Limbour acerca a estos “juegos de sociedad”, juegos que nos ponen estas máscaras que nos hacen todos iguales, nos encierran en nuestras pequeñas prisiones de seguridad, obligándonos a que llevemos todos el mismo disfraz, evitando el instinto de quitárnosla con prepotencia.

En otro texto, “Masques-Janus du cross-river (Cameroun)”<sup>136</sup>, escrito por el doctor Eckart von Sydow, las máscaras que se analizan están bastante lejanas de cualquier máscara de carnaval. Son objetos que encarnan más un cierto dualismo, expresan mucho más que unas simples ganas de cubrir el rostro y despersonalizar al ser humano; parecen ir un poco más allá y, haciéndolo, manifiestan instintos y sentimientos que a todos nos pertenecen, sin ninguna simulación. Las máscaras descritas que, cómo se indica son de Camerún, presentan una particularidad que las pone en una esfera diferente y quizás por esto son objeto de curiosidad y de estudio en *Documents*. Estas están constituidas por una doble cara. En las fotos que acompañan al artículo se ve como atrás de cada una y en una

---

<sup>134</sup> Ibid., 101.

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Dr. Eckart von Sydow, «Masques-Janus du cross-river (Cameroun)», *Documents* n.º 6 (1930): 321.

posición simétrica, hay otra máscara de forma y aspecto diferente. Se trata de una doble cara entonces: dos rostros, dos expresiones distintas, dos colores diferentes, cada parte es un mundo y al mismo tiempo cada una de ella queda unida a la que se le opone justo atrás, como si fueran dos gemelos siameses. Además, algunas de estas están recubiertas de una sutil piel de antílope, algo que se adhiere perfectamente a la fisionomía, un rasgo importante que volverá más adelante en un artículo de Leiris, donde se habla de máscaras de cuero, remarcando una acepción más erótica que primitiva y, por esto mismo, demostrando afinidad y conexión entre un objeto que queda lejos de nuestra época y uno que no.

Las máscaras de Camerún son dobles y aquellos que las han creado han querido subrayar esta diferencia entre las dos partes: “La coloration des deux visages présente presque toujours une opposition: noir ou marron foncé d’un côté: blanc ou jaunâtre de l’autre. Il est rare de trouver des masques dont les deux faces soient de même couleur. La différence est accusée par les yeux, dans lesquels sont percées, du côté sombre, des ouvertures qui permettent de voir au porteur du masque, alors que leur surface est recouverte d’une mince plaque de métal, du côté clair.”<sup>137</sup> Un lado claro y un lado oscuro, luz y sombra como dos caras de un mismo objeto; en este caso dos caras de una misma máscara, una diferencia que los ojos perciben muy bien y que pronto llevan al autor a diferenciar lo sublime de lo demoníaco, considerándolos como una de la mayor antítesis de la psicología humana: “On pourrait peut-être dire que les antithèses principales de la psychologie humaine sont le *sublime* et le *démoniaque*. On pourrait désigner par *démoniaque* toutes les tendances irrationnelles de l’être humain, chargées de brutalité et de férocité. Le *sublime* serait exprimé par des figurations pures et noble.”<sup>138</sup> El autor define así dos grupos. Hablando de antítesis nos dice que lo demoníaco está afuera de control, que es brutal y feroz. Lo sublime es puro y noble. Hay que ser precisos: la estructura de cada máscara, esa doble cara que la compone, no manifiesta esa contraposición, no hay en cada máscara un rostro sublime y uno demoníaco, sino que en cada “categoría” hay máscaras completamente demoníacas y máscaras completamente sublimes, una separación que el autor logra gracias a la integridad que cada objeto tiene.

---

<sup>137</sup> Ibid., 323.

<sup>138</sup> Ibid., 324.



MASQUE JANUS, CROSS RIVER.

El autor dedica más espacio a las máscaras sublimes. De estas se desprende un aire de meditación, una energía por cierto positiva que las coloca lejos de una imitación del ser humano. Parecen ser una mejoría, cada máscara presenta un lado claro y un lado oscuro: parece como si el autor haya caído en una trampa, una trampa obligada donde su análisis ha desvelado inevitablemente lo que Bataille definiría como *dépense*, esa pérdida inevitable que aquí se manifiesta en el lado oscuro y heterogéneo, un lado que resulta ser necesario para que el más claro pueda seguir con vida.

Las consideraciones finales no dejan mucho espacio a la utilidad de estos objetos, al porqué cada uno se nos presenta con una doble cara. El autor del texto, ayudándose de las consideraciones de varios etnólogos, nos justifica el distinto color de cada rostro, identificando en la coloración más oscura un hombre y en la más clara una mujer. Ellos identifican estos artificios con ceremonias funerarias, o bien útiles como objetos empleados en algún tipo de sociedad secreta. Por cierto, si ya cuesta imaginar una cara cubierta por otra, otra que es fija y sin movimiento, más difícil es pensar que una máscara pueda tener dos rostros distintos: esto no hace otra cosa que generar aún más posibilidades, más dudas, un doble rostro con la capacidad de ser dos cosas distintas, dos emociones diferentes, dos personas que viven en un mismo artificio.

Sin embargo, la ritualidad es algo necesario para explicar la importancia que la cabeza tiene en un ámbito primitivo. “Têtes et crânes”<sup>139</sup> es el texto que analizaremos ahora. La cabeza es algo que tiene que ver con el universo máscara, en la medida en que ya no se trata más de un rostro, sino de su conjunto. Como la máscara, un cráneo es algo inmóvil, que no tiene más vida; por esta razón es objeto de culto: el cráneo supera a la muerte, pero no deja de ser algo terrenal.

Como se ha visto en un epígrafe anterior a propósito del sacrificio de la forma corporal, es justamente con este planteamiento que el texto en cuestión plantea su discurso. Ahora se trata de un cambio en el cuerpo debido a la muerte: la descomposición que sobreviene, este fenómeno que causa un cambio en nuestra fisicidad sin vuelta atrás es algo que pone en marcha un proceso que determina la preponderancia de un culto. Se trata de una especie de obsesión que nos muestra cómo los primitivos tratan de apropiarse de algo que pertenece a la vida, cuando ya no hay vida. Ese momento suspendido entre la vida y la muerte, es algo que el autor define aquí como un momento indefinido entre lo real y lo irreal: “Et il continue de vivre dans l’ambiance du primitif, cette ambiance composée, à notre avis, d’un mélange à parts égales de réel et d’irréel. Il n’a changé que de forme.”<sup>140</sup> La creencia tiene su raíz en este momento difícil de definir. Pensar que algo no es real implica que se trata de algo a lo cual nos cuesta dar una materialidad. Esta forma primitiva de ritualidad considera que en el hueso queda algún carácter del ser humano en vida y es, justamente, este aspecto que justifica esta forma de culto.

Hoy en día no podemos aceptar y menos aún justificar una ritualidad como la que acabamos de ver. No sería otra cosa más que profanación; pero el autor pronto nos recuerda que nosotros también tenemos nuestro culto, nuestra religión, nosotros tenemos nuestro cristianismo, nosotros también sufrimos después de una pérdida y la causa de este sufrimiento se reduce a una duda: ¿qué es lo que queda y qué es lo que no queda de quien nos deja para no volver nunca más? Nuestra religión admite el culto de las reliquias, lo admite de una forma que estamos acostumbrados a vivirla como algo “espiritual”, lo que nos diferencia de una población primitiva, porque los primitivos le ponen “intensidad”. Un término simple, una etiqueta o, para no salir del clima bataillano, de su vocabulario,

---

<sup>139</sup> Dr. Ralph von Koenigswald, «Têtes et crânes», *ibíd.*, 353.

<sup>140</sup> *Ibid.* Este es un ejemplo muy claro de cuanto hemos explicado en el epígrafe dos de este capítulo. Este hábito primitivo refleja la voluntad de nuestro autor, o sea la de no abandonar del todo al cuerpo. En el ensayo sobre la función del sacrificio Hubert y Mauss explican la importancia de una muerte rápida cuando es necesario no contaminar el acto sagrado en el pasaje entre la vida y la muerte. Véase: Hubert y Mauss: «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», 32.

un cambio de idea arrastra un cambio tan influyente que determina la mayor o menor aceptación del hecho en sí. La ritualidad que queda atrapada en los restos de un cuerpo es la misma: nuestra modernidad la define como espiritual, mientras que nuestros antecesores, sin definirla con ningún termino específico, solo le ponían intensidad, una intensidad tal que hoy se sale de nuestras leyes, se sale de nuestros marcos:

Tout le culte chrétien des reliques repose sur des représentations analogues, quelle que soit la spiritualité de nos conceptions religieuses. Mais c'est à peine si nous pouvons nous faire une idée de l'intensité avec laquelle la mentalité du primitif attache le culte des morts aux restes mortels des hommes. [...] ce culte se borne uniquement au crâne, en tant que récipient primordial des idées et des sentiment du défunt, il s'agit en quelque sorte d'une *concentration*, rien de plus.<sup>141</sup>

La intensidad de los primitivos, entonces, se concentra toda en la cabeza; es en la cabeza donde guardamos nuestras ideas y nuestros sentimientos. Por esta razón, el culto del cráneo tiene un valor añadido: el cráneo se considera como la parte más importante de nuestro cuerpo, ahí dentro quedan cosas que no sufren un cambio, cosas que no son víctimas de una descomposición. Lo que queda de la integridad corporal, lo que queda como símbolo de todo el cuerpo, se concentra todo en la cabeza.

El autor nos da ejemplos de otras prácticas, como el canibalismo, la intervención directa en el cráneo para que parezca la cabeza de un ser vivo, los actos para anular la descomposición del rostro. Son testimonios que, junto a impactantes fotografías, demuestran que todo esto ha pasado, incluso antes de que la espiritualidad se insinuara en nuestra mente, en nuestra cabeza. Al lado de estas imágenes, ocupando una página entera, aparece una *Tête de femme obèse*; es una imagen que rompe una continuidad que guarda un tono etnográfico, un tono más bien documental, irrumpiendo así en nuestra realidad, llevando el lector a su contemporaneidad, para que reconozca algo, para que vea en esta cabeza obesa, una corpulencia que quizás nos indica una especie de descomposición al revés. Nos alejamos repentinamente de un proceso que en época primitiva pasaba por la muerte y que ahora, en la modernidad, ya no encuentra sitio. Un proceso distinto y más aceptable se desarrolla ante nuestros ojos, un proceso que se va para otro extremo: la corpulencia de esta mujer nos indica que igualmente hay un cambio en el rostro, en la forma corporal, un cambio que no comporta un “quitar capas”, sino algo que se añade. No hay palabras que explican esta imagen que nos sorprende mientras

---

<sup>141</sup> Ibid.

que leemos algo sobre el culto de las reliquias y de los cráneos, mientras que ojeamos las páginas de *Documents*. La mujer nos mira impasible, su rostro parece una máscara, la firmeza de la imagen fotográfica contribuye a generar una sensación de suspensión, donde la intención es conducirnos a una reflexión límite. Entre un cráneo y una máscara se asoma la muerte. Igualmente, el cuerpo sufre un cambio, trátase de una pérdida corporal efectiva o de un algo que al cuerpo se le añade. Se quiere igualmente sacrificar nuestra cabeza, el precioso contenedor de nuestras ideas.

Máscara es entonces sinónimo de ritualidad. Desde el mundo primitivo al mundo moderno, si hablamos exclusivamente de culto, la intensidad y la brutalidad típica del



TÊTE DE FEMME OBÈSE (EUROPE CENTRALE).

primero se ha sustituido por lo que solemos llamar espiritualidad, término que vira hacia la religión, para que un culto extremo pueda tener una valiente justificación a los ojos de la sociedad. ¿Qué es lo que sucede cuando no nos servimos de la religión, ni en términos ni en práctica? Hemos visto cómo, a lo largo de esta investigación, el sacrificio, sobre todo en su expresión más extrema, es algo que no cabe en la vida común y corriente, más aún si está infligido al cuerpo de un ser humano. El egoísmo que nos caracteriza es tal

que matar a un animal es algo concedido si vale a nuestra sobrevivencia, pero esta concesión no determina la total aceptación de algo que sin duda es una masacre y que, por esta razón, nuestros ojos no toleran al pasar delante de un matadero. Al tratar de este objeto, la máscara precisamente, se manifiesta una forma sacrificial que es parte de una ritualidad que puede incluir o no un baño de sangre. Lo esencial es comprometer el rostro y la cabeza a través de este medio, algo que hoy en día puede pasar, sin sangre, sustituyendo la ritualidad religiosa por un aspecto erótico. Hoy en día una máscara puede ser un fetiche, algo que igualmente sobrepasa los límites.

Nos referimos a las máscaras de cuero analizadas por Leiris en el texto que mejor explica y que llena de sentido el objeto máscara que ahora es de nuestro interés: “Le “caput mortuum” ou la femme de l’alchimiste”<sup>142</sup> es el artículo en cuestión, y como el mismo Leiris nos hace saber, “caput mortuum” es una expresión que los alquimistas utilizaban para indicar una obra que está a punto de cambiar, una obra que se sitúa en un momento de metamorfosis, un momento que anula lo que la obra era, para ser algo nuevo; expresión que hoy se utiliza para identificar un residuo de una destilación o de una calcinación, lo que queda entonces, después de un proceso invasivo, del cual no hay vuelta atrás. Pronto imaginamos una cabeza muerta, conectamos con el culto de los cráneos recién ejemplificados, pero Leiris va más allá, él nos acompaña otra vez hacia una alteridad que tantas veces se distingue en sus textos.

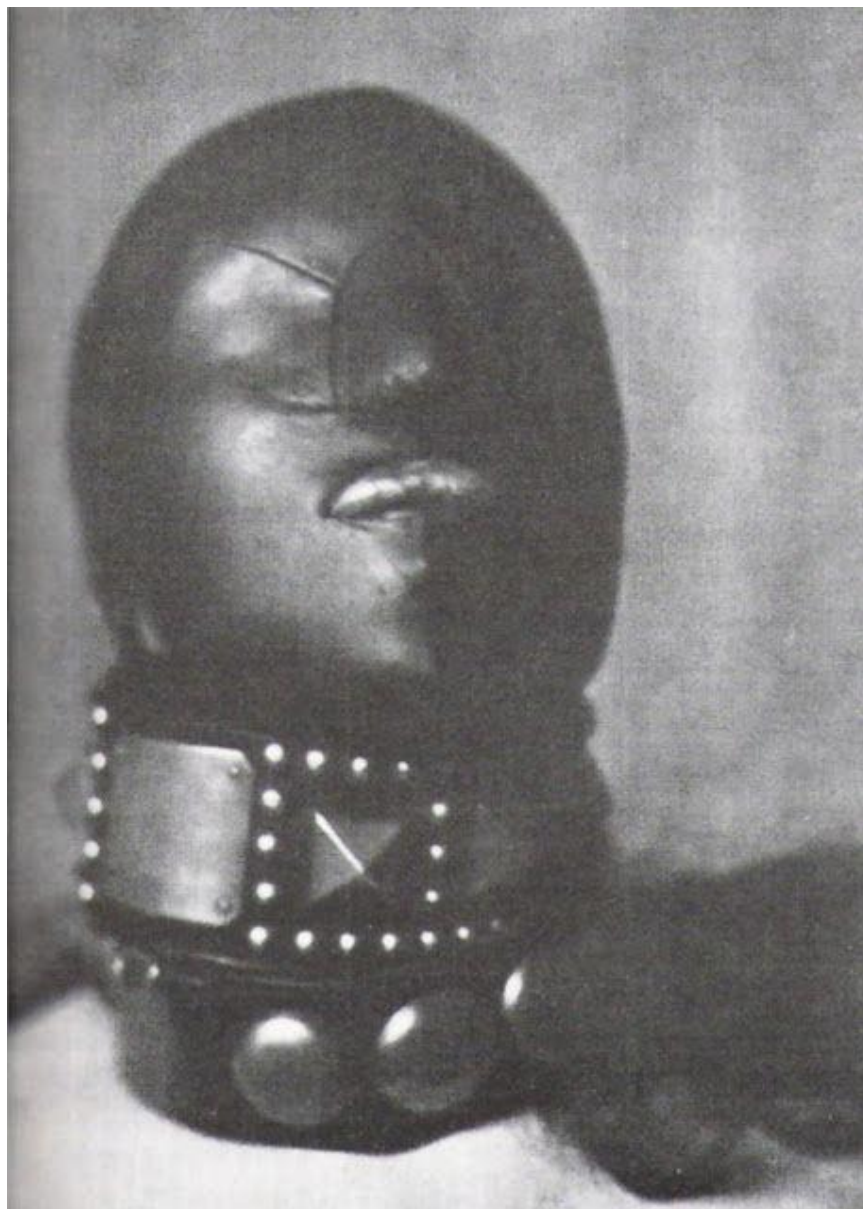
El autor acompaña el texto con tres fotografías de W. B. Seabrook, fotos que nos muestran mujeres cubiertas con unas máscaras de cuero perfectamente pegada al rostro y a la integridad de la cabeza. Se sitúan así entre un cráneo y una máscara, se identifican como una segunda piel que deshumaniza a la persona, pero al verlas, saber quiénes son no es lo que necesariamente queremos descubrir. Esta no es la primera reacción que dichas imágenes generan, pues lo que enseguida nos preguntamos es: ¿qué les pasa a estas personas?, ¿por qué llevan una máscara oscura y firmemente pegada?, ¿estarán sufriendo? Seabrook se distingue por sus estudios sobre la práctica vudú, algo identificado por el mismo Leiris como la “religión vudú” en un texto antecedente de *Documents* titulado “L’île magique”, publicado en el número seis de 1929. El mismo título se refiere a una obra de Seabrook, que ahora vuelve aquí, unos números más adelante, con sus máscaras de cuero.

---

<sup>142</sup> Michel Leiris, «Le “caput mortuum” ou la femme de l’alchimiste», *Documents* n.º 8 (1930) : 461.



Leiris confiesa haber recibido estas fotografías por el mismo Seabrook. Gracias a estas pudo entender el sentido que reside en el hecho de enmascararse, esta sensación que provoca un cierto disfrute, suspendida entre lo erótico y lo místico, algo inexplicable, que nos conduce a una única cosa cierta: la exaltación que en nosotros se genera al mirar un rostro así recubierto, así atrapado: “[...] je reçus les photographies de masques de Seabrook et je compris, à la faveur de ce rapprochement, pourquoi l’on peut tirer une jouissance profonde (en même temps érotique et mystique, comme tout ce qui est sous le



**W. B. SEABROOK: MASQUE DE CUIR ET COLLIER.**



W. B. SEABROOK: *MASQUE DE CUIR*.

signe de la complète exaltation) du simple fait de masquerer – ou de *nier* - un visage.”<sup>143</sup> “Negar” en cursiva, subraya la importancia del acto de anular; es un importante requisito, de tal modo que no hay espacio para algo nuevo sin esto. Al mismo tiempo, Leiris no cree que este proceso tenga lugar sin ninguna condición anterior. El primer paso es ser consciente de nuestra propia piel, y a esto le sigue el cambio, la metamorfosis, un concepto que vuelve y que con esto se junta siempre con la palabra “piel”. Académicamente definiríamos a esta piel como “forma corporal”, pero el asunto no cambia, aunque le pongamos una etiqueta: aportar una metamorfosis determina un cambio en la piel, en nuestra fisicidad. Estas son dos partes de un mismo proceso, la conclusión es única: pasar los límites, “[...] une excitante métamorphose, qui lui permet de s’affranchir de ses étroites limites en revêtant une autre peau.”<sup>144</sup> Cuando Leiris se

---

<sup>143</sup> Ibid., 463.

<sup>144</sup> Ibid., 464-65.

refiere a la eventualidad de ir más allá, de transgredir, pone en juego otro concepto que también hemos visto: la alteridad, llegar en un sitio desconocido, un sitio que es “étranger”; esto determina la misma intensidad y la misma concentración que los primitivos solían utilizar en los cultos ya analizados.

Llegamos así a un punto que logra conectar lo que se puede definir como un fetichismo erótico con lo que es también un fetichismo religioso: las dos tipologías, que parecen tan lejanas por el solo empleo del término “religión”, en realidad necesitan la misma fuerza para desprenderse. Los aspectos corporales que aquí son protagonistas juegan continuamente, dando a la luz un continuo movimiento entre la integridad del cuerpo y sus distintas partes. Leiris, con estas máscaras de cuero, pone en práctica el concepto de la “norma corporal”, ese concepto que él mismo nos ha introducido y que ahora deja de ser respetado. Conocemos entonces una de las tantas posibilidades que nos permitiría infringir dicha ley: el disfraz a través de una máscara.

Uno de los elementos que más llaman la atención es que, bajo las máscaras de Seabrook, encontramos mujeres. En las fotos, en las palabras del autor, es la mujer la que lleva estos artificios de piel, esta segunda piel que ayuda a rechazar la originaria: ¿por qué? La razón podría ser la voluntad de acentuar un cierto aspecto erótico, destacarlo desde lo espiritual, pero al mismo tiempo demostrar cómo los dos aspectos necesiten un vigor propio de un culto para tomar lugar; como si la cuestión fuera únicamente y, a menudo en la revista, un problema de definición, de clasificación. Se genera un largo elenco de adjetivos que definen a la mujer así disfrazada, como: “[...] la femme est rendue beaucoup plus inquiétant, beaucoup plus mystérieuse et, devenue presque anonyme, puisque son visage a été supprimé, elle acquiert une affolante généralité, [...]”<sup>145</sup> Leiris une todos estos adjetivos en algo que se identifica como una mecánica erótica. La generalidad de la que Leiris habla pone a la mujer en una posición desequilibrada, esta puede ser potencialmente cualquier cosa o cualquier otro ser, esta podría ser hasta un dios. Estas máscaras de Seabrook añaden visiblemente una zona oscura en nuestra cara, algo que acentúa tanto el misterio como una rara forma de miedo. El ser humano es libre de ser otro, es libre de salir de su propia piel y elegir por sí mismo una nueva condición formal, formal en el sentido de corporal, que por fin se encuentra “hors de soi”. No se quiere definir adónde se llega, no se hace referencia a una alteridad precisa, solo se pone

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, 465.

la atención sobre la necesidad humana de generar un cambio, como la de expulsar una heterogeneidad que es parte de nuestra vida.

Estas máscaras se sitúan sin ninguna duda en ese mundo oscuro que Bataille ha definido como heterogéneo. Contribuyen a generar un espacio, un momento caótico donde el pensamiento sucumbe a lo que es un gesto erótico y místico al mismo tiempo. Disfrazarse parece ser un impulso que nunca ha abandonado al hombre y sus necesidades, cubrirse la cara es un acto que pasa por varias épocas y tiene distintas funciones. De cualquier manera lo miramos, de cualquier manera miramos a un rostro que lleva una máscara, siempre nos causa una cierta inquietud, nuestras pequeñas seguridades fallan y dudamos sobre lo que estamos mirando: ¿reconozco a este cuerpo?, ¿la cara, la cabeza que le pertenecen siguen teniendo los mismos pensamientos, las mismas ideas a las cuales estoy acostumbrado?

Las caricaturas de Franz Xaver Messerschmidt<sup>146</sup> son el último ejemplo de cómo el universo máscara penetra en la revista; ahora no se trata propiamente de máscaras, sino de cabezas esculpida de la mitad del siglo XVIII. Consideramos un fragmento de una escultura para ver cómo la máscara es también una trampa. La máscara aquí, aunque no sea aplicable a la cara de una persona, atrapa las expresiones humanas, porque es esta la peculiaridad de esas obras: fijar las emociones y más específicamente las muecas que se presentan en nuestros rostros. Con este último texto llegamos a un estadio final, casi a una evolución de lo que es la idea de la máscara, una idea que nos la hace conectar tanto a una ritualidad, como a un disfraz. Lo que nos interesa es el aspecto grotesco que se lee en estas caras, nuestras caras. Messerschmidt sufre la influencia de Mesmer, médico alemán que se dedicó al magnetismo, empleándolo como una cura, creyendo que adentro de cada persona vive un fluido universal potente y sanador. El escultor crea unas cabezas que se sitúan a mitad camino entre un estudio puntual, científico de la fisionomía humana y al mismo tiempo una exageración de lo que somos en determinados momentos y a la hora de sacar algunas emociones: “Et c’est la rupture des règles, l’évocation du mystère, l’exaltation de l’individu, [...]”<sup>147</sup> Identificar en estas esculturas un medio para romper con las reglas, es algo inusual. Aunque los rasgos que se nos presentan en estas obras sean grotescos, pertenecen igualmente a la naturaleza del ser humano. Lo que sin duda los hace extravagantes es mostrar ese aspecto en aquella época, petrificarlo además en algo, como

---

<sup>146</sup> Jean Bourdeillette, «Franz Xaver Messerschmidt », *ibíd.*, 467.

<sup>147</sup> *Ibíd.*, 468.

hace la escultura, que nos da una sensación de fuerza y de rigidez. Hay algo que acerca estos rostros a lo que es una máscara tradicional: la evocación del misterio, esta misma que el autor pretende fijar en la materia, esta creencia que lo lleva a manifestar un estado momentáneo, casi un accidente excepcional. Es algo que parece atravesar nuestra persona, como algo exterior y vital, que nos sugiere, que por fin nos domina: “Ces grimaces son tantôt le signe d’un type permanent, tantôt d’un état momentané, tantôt même d’un accident exceptionnel. L’évolution qui amènera Messerschmidt à abandonner l’étude des caractères pour fixer des cas particuliers coïncide avec la démarche constante de son esprit, de plus en plus attiré par les manifestations les plus passagères de l’individu.”<sup>148</sup>

Reconocer estas manifestaciones como pasajeras, acentúa ese carácter accidental, esa concentración, la misma que hemos visto antes a la hora de hablar de las máscaras primitivas. Expresar todo esto a través de un medio artístico pone la obra en sí en un ámbito distinto: su propio valor como objeto de arte parece interrumpirse, nos acercamos aún más a algo primitivo. Aquí las emociones resultan causadas por alguna prepotencia invisible, como si fuera una posesión:

La grimace est pour Messerschmidt le seul moyen d’expression du corps soumis à une influence invisible. Les contractions et tensions de ses masques, nées presque toujours ou de la base du nez ou de la bouche, purement animales et mécanique, traduisent les effets les plus mystérieux des forces cachées, [...]. A remarquer la contraction des bouches sans lèvres ; [...] le sculpteur voyait dans l’absence de lèvres l’un de signes de la nature animale, plus accessible aux influences occultes, plus proches des « esprits » que la nature humaine.<sup>149</sup>

El autor del texto define las obras como máscaras, cuya emoción está causada por fuerzas escondidas; la nariz y especialmente la boca, son los elementos del rostro que mejor expresan estas muecas. El escultor concibe una boca sin labios y, además, la falta de espesor ayuda a que nuestra propia fisionomía se acerque más a la de los animales. Más cercanía al mundo animal es más cercanía a lo primordial, a algo que está afuera de nuestro control, algo situado en la oscuridad. De esta manera, las cabezas de Messerschmidt son máscaras. Las intenciones del autor se desvelan muy evidentemente

---

<sup>148</sup> Ibid., 471.

<sup>149</sup> Ibid.

en estos rostros que, a parte de la expresión en sí, pretenden fijar la emoción del ser humano a través de la escultura.

En resumen, en este apartado que acabamos de ver no encontramos ningún texto en *Documents* que esté escrito por Georges Bataille; si bien su opinión, su pensamiento sobre la máscara, se ha manifestado igualmente en el texto “Le masque”, nunca publicado. En este, pocas líneas resumen todo el carácter que de la misma máscara se desprende en la revista: nuestro autor la ve como “un caos que se hace carne”. Una segunda piel, la imaginamos así recurriendo a las palabras de Bataille, una segunda piel que nos quita el



F. X. MESSERSHMIDT: L'HOMME PLEURANT.

control, introduciendo el enigma. Añadir una máscara al rostro amplifica nuestros sentidos, nos hace volver a un estado de animalidad. La máscara es así un objeto que

justifica el caos, lo ayuda a que se haga carnalidad encima de nuestra propia piel, un proceso que parece no tener vuelta atrás.

Analizando los artículos de la revista, nos damos cuenta de que la máscara es algo más que un simple objeto que se añade al rostro para modificarlo o para anularlo. Allí vemos como se manifiesta un pasaje de lo que sería una cara de piedra a una máscara como la podríamos imaginar, o sea un objeto más o menos enmarcado en una época primitiva. Los dos temas vistos en los epígrafes antecedentes, el sacrificio de la forma y sus consecuencias sobre el cuerpo, se relacionan con este de la máscara. El sacrificio de la forma se manifiesta en el momento en el que la máscara aporta una modificación de nuestro rostro, aporta una materialidad. Este proceso por supuesto nos lleva a una metamorfosis, un continuo pasaje entre el cuerpo y sus partes, en este caso la cabeza. Asistimos a una verdadera lucha entre la integridad y la heterogeneidad.

Asimismo, el texto de Limbour, “Eschyle, le carnaval et les civilisés”, empieza con la máscara teatral, sigue con la máscara de carnaval y termina con nuestra propia máscara, la que llevamos, aunque no sea de manera material. Tres pasos que llegan a una crítica, que desvelan una degeneración en el empleo de este objeto, degeneración debida a una despersonalización ya presente en la sociedad que se traspasa a nuestra naturaleza. Somos todos iguales sin máscaras, somos todos iguales ante la máscara de Esquilo, porque nuestra máscara, la que la sociedad nos impone, ha perdido su magia, su esencia. El texto “Têtes et crânes” es la demostración práctica de cómo el materialismo interviene en la “norma corporal”, desafiándola. Lo que le sigue a este, y que vuelve a la especificidad de la máscara, junto con su funcionalidad, es el artículo de Leiris “Le «caput mortuum» ou la femme de l’alchimiste”. En este caso, no se trata de una máscara primitiva, tampoco de una máscara teatral o de carnaval, estas últimas son las que están éticamente aceptadas. Ahora son objetos de cuero, un cuero fino y apretado, que quiere ser más que una segunda piel, sin querer sustituir ninguna expresión en particular de nuestra propia cara: el aspecto erótico que evocan las colocas en lo bajo, en lo inútil, en la *dépense*.

El combate en el que ven involucrados el cuerpo y sus partes se cierra sin ningún ganador: la máscara es solo un artificio que ayuda a confundir tanto nuestra posición en esta lucha, como los límites que estamos dispuestos a sobrepasar a la hora de aceptar la transgresión con todas las consecuencias que conlleva. Por tanto, *Documents* nos pone a prueba: todo el sacrificio al cual nuestro cuerpo ha sido sometido, ayuda a que seamos conscientes de una realidad que, simbólicamente o no, está ahí. Ninguna espiritualidad

está admitida en este viaje. Aquí se desvanece el concepto de religión y entra en escena el misticismo, el ocultismo, a los que no seríamos capaces de ponerle una etiqueta.



### **CAPÍTULO III: EL SACRIFICIO CORPORAL EN LA PINTURA DE FRANCIS BACON.**

*De toutes les représentations plastiques  
celle du corps humain est à coup sûr la plus directement émouvante.*

Michel Leiris, *Documents: «L'homme et son intérieur»*.

*Il y a des idées reçues quant à ce qu'est ou devrait être l'apparence,  
mais sans aucun doute les moyens par lesquels l'apparence peut être  
rendue sont des moyens très mystérieux, car on sait que quelques coups de  
pinceau accidentels font surgir soudain l'apparence avec une vigueur  
qu'aucun moyen admis de la produire n'aurait permis d'atteindre.*

Francis Bacon, *Entrevistas con David Sylvester*.

### III. 1 LA PINTURA: ¿MATERIALISMO FIGURATIVO?

La relación entre *Documents* y el arte es una relación muy intrincada. Esta es la motivación por la cual hemos decidido trazar tres caminos que nos ayuden a identificar unas influencias que dicha revista y el pensamiento de Georges Bataille han podido tener en el arte contemporáneo, tres distintas rutas en las que el cuerpo es el tema principal. La base de todo el materialismo bataillano, como hemos visto, se encuentra en “Le bas materialism et la gnosis”. Nuestro autor, que empieza con la distinción entre forma y materia, ya desde el principio nos invita a tener una mirada profunda, analítica, tanto hacia los objetos como hacia cualquier forma orgánica. Sin considerar ninguna distinción, sin cerrarnos en ideas particulares, podemos reconocer que la diferencia entre estas dos categorías no es tan arbitraria como pensamos. La introducción al concepto de gnosis es necesaria, la gnosis es este mundo oscuro donde el materialismo bataillano vive, se mueve, avanza; es el mundo de la alteridad en el cual la forma humana no nos pertenece más y por esto, no está aceptada. Pocas, pero importantes palabras resumen todos estos puntos, palabras que merece la pena reiterar: “Aussi, à ce qu’il faut bien appeler la matière, puisque cela *existe* en dehors de moi et de l’idée, [...]. La matière base est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations.”<sup>1</sup>

Este texto, incluido en el primer número de *Documents* de 1930, define el materialismo como bajo, adjetivo que lo distancia de una definición común de materialismo. Dicho concepto había sido ya introducido previamente en el número tres de 1929.<sup>2</sup> El diccionario crítico anticipa la acepción que más tarde Bataille dará de este concepto y en esta anticipación no existe la voluntad de aportar una base para luego añadirle el adjetivo: “bajo”. El autor aquí empieza por debilitar el concepto de materialismo y acusa a “la mayoría de los materialistas” de haberlo elevado a categoría, tratándolo como una idea, haciéndolo víctima del idealismo, sin respetar la esencia misma de este concepto.

En estos dos artículos de la revista se incorpora un concepto importante, que es necesario fijar bien para entender el materialismo bataillano: Bataille aísla el materialismo de cualquier interpretación antecedente para concedernos un nuevo materialismo; destruye todo lo que ya conocemos de esta “idea”, construye una nueva

---

<sup>1</sup> Bataille, «Le bas matérialisme et la gnosis», *Documents* n.º 1 (1930): 6.

<sup>2</sup> Bataille, «Matérialisme», *Documents* n.º 3 (1929): 170.

idea que lo es todo menos que una verdadera idea, porque no es categoría, no representa ninguna oposición, solo es algo diferente. Tratar del bajo materialismo antes de definir los tres aspectos indispensables a nuestra investigación ha significado atribuirle un peso considerable, la verdadera intersección a partir de la cual se disparan las tres rutas que hemos ido trazando.

Antes de emprender el discurso relativo a la pintura, es necesario ser más analíticos hacia este concepto, destacar la importancia que tiene para el autor y, sobre todo, entender dónde empieza y dónde termina un materialismo común para que pueda así dejar espacio a lo que Bataille ha querido decirnos con el simple adjetivo “bajo”.

El diccionario filosófico nos señala el término “materialismo” como todo lo que está hecho de materia. Una descripción muy larga le sigue a esta primera definición, pasando por todas las teorías que han impregnado este término, sean estas científicas, como filosóficas en:

By far the most important contrast in this area, for philosophy as for common sense, has been between matter and mind or spirit or consciousness, or the content of these entities (ideas etc.). Common sense for all the time and philosophers for much of it (i.e. when they are not being idealists or phenomenologists) accept the reality of the body as relatively unproblematic. But mind or consciousness manifestly exists too in some form, at least in our own case.<sup>3</sup>

Se evidencia aquí la postura más contrastante, la que ve la oposición entre la materia y el espíritu o, vemos entre paréntesis, la oposición entre categorías como las que se identifican con las ideas. Se descarta así todo lo que no está incluido en el mundo tangible y todo lo que, por su propio carácter inconsistente, es muy complicado definir con una forma que podamos reconocer. Sin duda, el cuerpo se nos presenta como el protagonista, porque se trata de algo nuestro, se trata de lo que más nos acerca a la problemática que se intenta definir.

En la página siguiente de este diccionario entra en escena algo que se coloca más cerca del núcleo bataillano, de su interés: “Aristoteles contrasted matter with form, and treated it as a substratum for form and thus ultimately for attributes. This led him, at least as traditionally interpreted, to a notion of ‘prime matter’, which was the ultimate subject

---

<sup>3</sup> *The Oxford Companion to Philosophy*, ed. Ted Honderich (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. v. «materialism». 531.

for all attributes and therefore had no attributes of its own.”<sup>4</sup> La distinción entre forma y materia es justamente donde Bataille arranca su discurso sobre el concepto de materialismo, una separación de la cual nuestro autor se sirve, sin llegar nunca a esta “substancia primaria” vista por Aristóteles como algo arriba de todo. De modo que el filósofo se va hacia una categorización algo inadmisibles para Bataille, algo que representa todo lo que él mismo está tratando de dismantelar y de descolocar. La distinción entre estos dos términos es algo arbitrario, no podemos verdaderamente separar estas dos cosas. El materialismo vive de oposiciones: el cuerpo y la mente, , la forma y la materia. Cuando nuestro autor se le acerca, inevitablemente lo contagia con su dualismo, para plantear lo que se definirá como el pensamiento de la diferencia. Se trata de algo que no se nutre de contradicciones, es un pensamiento que apoya sus bases sobre una solida convivencia de estas, utilizando un denominador que le es común a todas: el cuerpo.

El primer paso hacia la revolución del concepto de materialismo se sitúa en este aparentemente e inofensivo adjetivo: “bajo”. ¿Por qué este termino?, ¿por qué bajo? El punto más alto es el punto donde Bataille empieza su descenso, un descenso que parecerá más como una caída brutal y que, como veremos, no será efectivamente un bajar. A partir de un idealismo reconocido, Bataille toma los principios de la forma y de la materia para confundirlos, desplazando y moviendo los límites que hacen propia cada una de esta categoría, rompiendo con lo que es una figura aceptada. Benjamin Noys, en su artículo “Georges Bataille’s base materialism”, nos describe este fenómeno como un efecto shock, algo que no representa un simple desvío momentáneo en la historia de la filosofía, sino algo determinante en los debates contemporáneos, algo que es necesario reconsiderar.<sup>5</sup> Noys nos explica por qué a la materia baja se le define de esta manera: “The ‘logic’ of base materialism is that whatever is elevated or ideal is actually dependent on base matter, and that this dependence means that the purity of the ideal is contaminated. The dependence of the ideal or elevated (the ‘high’) on base matter (the ‘low’) and the contamination this produces is systematically denied by the ideal, which splits off base matter [...]”<sup>6</sup> El adjetivo “bajo” es como un pasaje obligado que nuestro autor tiene necesariamente que emplear. Es la única palabra capaz de enfrentarse con todo lo que es considerado como alto y, aunque suene en absoluta oposición, la relatividad de la oposición misma es algo que se desprende al darnos cuenta de la dependencia que aparece

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Benjamin Noys, «Georges Bataille’s base materialism», *Cultural Values* 2, n.º 4 (1998): 500.

<sup>6</sup> Ibid.

entre estos dos mundos: se delinea como una zona que pertenece a los dos. El mundo que parece ser el más contaminado es el mundo alto, el ideal, pues su pureza sufre la llegada de la materia baja y es por esto lo “ideal” trata de expulsarla. Para mejor entender esta zona común, Noys recurre a la opinión de Julian Pefanis, el cual identifica la materia baja como un “third term”<sup>7</sup>, un tercer término considerando la oposición entre dos y estableciendo entonces este como una síntesis entre alto y bajo, una irreductible síntesis de las oposiciones.

Este tercer término, esta materia baja, no es otra cosa que un desecho. Bataille, en la noción de *dépense*, la define como una diferencia no lógica, para finalmente establecer la imposibilidad de colocarla en un sistema dado. Bataille nos invita a mirar cualquier objeto o forma orgánica con un planteamiento total del pensamiento, algo necesario para que no nos cerremos en categorías. La gnosis resulta ahora el vehículo perfecto para estas actitudes controvertidas, es la vía paralela a la de la religión y, finalmente, es para Bataille lo bajo. Se define así el pensamiento de la diferencia, algo que debemos relacionar con posestructuralismo:

Thinking matter as difference means thinking matter as unstable, and the dualism of Gnosticism is now inscribed through a difference that never reaches the stability of logic. This demonstrate the effects we traced of base materialism on the opposition high/low as something which makes possible that difference and is also different to it. By refining his analysis in this rather throwaway comment Bataille will become a major influence on what comes to be called ‘poststructuralism’, which can be defined as a thought of difference.<sup>8</sup>

Diferente, baja, ilógica: así se nos presenta la materia bataillana; este es el materialismo que no pertenece a ningún diccionario filosófico, un materialismo que roba al idealismo lo único que le queda por robar: la dicotomía entre forma y materia. Se apropia de esta y la deshace. Hay que imaginar ese fenómeno como un proceso continuo, como un movimiento incesante que nos pone difícil individualizar tanto un principio como un fin: justo aquí se coloca la crítica que Bataille dirige a la filosofía, al sistema de las ideas. Con esta crítica, él mismo no pretende dar vida a un nuevo materialismo, solo atacar al que ya conocemos y, a partir de este, demostrarnos cómo más posibilidades interpretativas puedan modificar las ideas que damos por aceptadas.

---

<sup>7</sup> Ibid., 502.

<sup>8</sup> Ibid., 503.

Las consecuencias de esta revolución, o más bien la pregunta que tendríamos que hacernos, es si la impactante intervención de la materia baja deja alguna traza. En el texto que introduce la reedición de *Documents*, “Le valeur d’usage de l’impossible”, Denis Hollier asegura que no, que todo al final desaparece sin dejar ni traza. Sin embargo, Noys no la ve de esa forma. Él piensa que algo permanece en nuestros ojos. Obviamente retomando este efecto shock que le ha atribuido antes, tiene que permanecer algún rastro de este evento. Notamos cómo nuestras facultades perceptivas juegan un rol fundamental aquí, se trata de reconocer estos instintos que están en nosotros muy profundamente y prestarles atención. Esto pasa porque la materia de la que nos estamos ocupando es materia activa. Sigue Noys: “[...] base matter does not only disappears in a flash but it leaves an after-image on the eye, a trace of ash on the ground. Which is to argue that base matter remains as a trace, as the trace of the limit of any attempt to produce a materialist discourse. [...] base materialism remains as the active flux of instability that ruins the closure of any discourse.”<sup>9</sup>

La peculiaridad del discurso sobre el materialismo está también en el hecho de que trata de abordar varios ámbitos, sin pretender nunca convertirse en una categoría. Hay que matizar, por esto, algo que representa la raíz de esta investigación: la religión, la heterología, la *dépense*, estos conceptos que hemos tratado al principio y los hemos señalados como necesarios y paralelos a lo que representa la revista *Documents*. No son otra cosa que conceptos complementarios exigidos por bajo materialismo. Es este el que contamina las demás nociones. La heterología es el campo de mayor actividad de la materia baja, su hogar; la *dépense* es lo que se genera inevitablemente al pasaje de este flujo, algo se pierde, la pureza de la idea la rechaza como un desecho, rechaza su actividad porque no la reconoce. Por otro lado, la religión es para Bataille la idea por excelencia y Dios el mayor límite que los hombres se ponen a su propia vida, así que su discurso empieza quizás por el sistema más difícil de abordar: “[...] Bataille runs through his own series of nicknames for something which lacks a possible proper name (base materialism, sacrifice, eroticism, heterogeneity, unproductive expenditure, etc.). These nicknames are equivalent, but also intervene in particular into the fields from which they are more or less violently withdrawn, and base materialism is certainly not *the* key term for Bataille or the master-signifier for his work; yet is *a* key term, [...]”<sup>10</sup> Por tanto, Noys considera el bajo materialismo como una expresión clave, aunque admita igualmente que los demás

---

<sup>9</sup> Ibid., 511.

<sup>10</sup> Ibid., 514.

frentes son equivalentes. Podemos intercambiar estos mundos y descubrir que cada uno de ellos puede acompañarnos hacia cualquier otro mundo: la conexión que los une los pone en una condición de necesidad.

Hemos hablado ya de arte con referencia a la revista *Documents*, cómo en esta el tema del arte está tratado, considerando el contexto en el cual ha nacido y ha vivido su breve existencia. Son justamente las condiciones históricas las que ponen al arte primitivo y a la figura de Picasso en el centro de interés de la revista. A partir de la revista hemos ampliado la investigación hacia los elementos que gravitan a su alrededor y que, de manera paralela, nuestro autor desarrolla. El dossier sobre la heterología, en la que se incluye la tabla sobre el arte, demuestra una voluntad analítica, un planteamiento distinto hacia esta materia, algo que no quiere ser únicamente crítico con referencia a las obras de arte en sí. El arte burgués parece enfrentarse con un arte feo, en realidad en el esquema, en ese dossier ya citado, encontramos un pequeño espacio entre las dos, con el fin de que veamos que el arte feo no es otra cosa que una respuesta revolucionaria al arte burgués. Los nombres mencionados en esta tabla son todos nombres de pintores, de modo que, parece que para Bataille el arte está hecho básicamente de pintura.

La posición bataillana respecto a la pintura queda clara ya desde el artículo sobre Picasso, “Soleil pourri”<sup>11</sup>. En este se define a la pintura contemporánea como un movimiento que sí puede romper con las constantes ganas de elevación hacia las ideas que caracterizan al hombre. Así que, a partir de la heterología, del arte como gasto, a partir de una teoría que identifica al arte burgués con un arte académico, hemos vuelto a *Documents*, a sus contenidos, observando cómo el cuerpo es un protagonista considerable y cómo en este penetra el bajo materialismo, aportando sus efectos. Hemos llegado así al centro de la investigación, un centro constituido por la pintura contemporánea y cómo el cuerpo se expresa en esta. ¿Qué pasa cuando la teoría bataillana del bajo materialismo se interesa por la figura humana en una obra de arte?

El cuerpo al cual hacemos referencia y según los tres aspectos ya trazada, es el cuerpo del hombre. Georges Didi-Huberman nos aclara el porqué de esto. Su texto, *La ressemblance informe. Ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, conduce todo el discurso hacia la forma y la semejanza:

Dieu, dans le récit de la Genèse, crée en effet l’homme *ad imaginem et similitudinem suam*...[...]. Deuxièmes, il ressort très vite, dans ce même récit connu de tous, que la

---

<sup>11</sup> Bataille, «Soleil pourri», *Documents* n.º 3 (1930): 173.

*ressemblance a une structure de tabou*, puisqu'une telle relation – de l'homme à son Dieu créateur – se trouve immédiatement assortie d'une interdiction fameuse: ne pas toucher à « l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal »[...]. Interdiction vite transgressée, comme on le sait, en sorte que l'homme, gagnant la culpabilité, devait subir une perte que précise: *la perte de la ressemblance elle-même* [...].<sup>12</sup>

Didi-Huberman nos conduce de nuevo hacia los aspectos religiosos, aspectos que ven nuestra figura parecida a la de Dios; esta semejanza tiene las características de un tabú y la trasgresión, intrínseca en el hombre, determina primero la culpa y sucesivamente la pérdida de dicha semejanza. Nuestro argumento se va hacia la pintura: cuando en una obra de arte la mimesis desaparece, mimesis con respecto al hombre y a su cuerpo, dejamos de ver a la figura humana, dejamos de ver al hombre.

Volvemos ahora a la pregunta de antes, o sea: ¿qué pasa cuando la teoría bataillana del bajo materialismo se interesa por la figura humana en una obra de arte? El porqué de la presencia del cuerpo puede seguramente tener un fundamento religioso en la mente de nuestro autor, pero si el hombre no está más hecho a imagen de Dios, el cambio en la figura humana tiene que ser un pasaje obligado. En una obra ya citada, Denis Hollier nos habla del hombre de Georges Bataille, su hombre en la pintura: “Bataille définira toujours la peinture par l’effacement de la figure humaine, effacement qui constitue l’homme, dans lequel il se constitue comme homme. A la différence de l’architecture, la peinture ne propose pas à l’homme de se reconnaître dans le miroir-piège qu’elle lui tend, elle lui oppose une image où il ne se retrouve pas. L’homme se produit en refusant son image, en se refusant à la reproduction.”<sup>13</sup> Lo que entonces se pierde es el principio de igualdad y, con referencia la religión, el hombre no es más la imagen de su Dios, el hombre no es tampoco la imagen de sí mismo. Lo que nos interesa es identificar cómo este fenómeno se insinúa en el arte, cómo algo figurativo sufre la violenta irrupción de la materialidad, dejando solo un eco de la forma corporal: “un écart”.

Hay que estar dispuestos a enfrentarse con este fenómeno. El sacrificio infligido al cuerpo, un cuerpo no necesariamente humano, aspecto que deja también de poner al hombre en un sitio de exclusividad, no es otra cosa que el resultado de la intrusión del materialismo en la forma corporal. Esta insinuación genera ante todo una *dépense*, un gasto. Perdemos la fisicidad a la cual estamos acostumbrados. El contagio, ese efecto

---

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe. Ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995), 26.

<sup>13</sup> Hollier, *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, 105.



shock, al entrar en contacto con el cuerpo se propaga también fuera del cuerpo mismo: nosotros y nuestra percepción estamos también contagiados por este fenómeno brutal.

El bajo materialismo es, justamente y en este contexto, algo que deshace la cosas, confunde los límites, los traslada. Para que actúe como principio activo tiene que manifestar una pérdida, escapándose de toda la lógica y del control que esta misma lógica impone: “La matière est l’inégalité (elle n’est même pas égale à soi). L’égaliser, c’est abstraire une idée de sa matérialité. [...] La dépense en effet est une *inéquation*. Et le matérialisme come pensée de la dépense effectue une rupture par rapport à tout ce qui fait système avec l’échange égalitaire qui règle en premier lieu le discours scientifique comme communication [...]”.<sup>14</sup> De acuerdo con esto, parece que la materia tiene su importancia por su carácter primordial, originario: todo lo que influye sobre ella intenta igualarla, trata de ponerla en un sistema de reglas que manda directamente a una medida común, a una homogeneidad. Al mismo tiempo esta no es la “prime matter” de Aristóteles, el filósofo la define como un substrato de la forma, una derivación, sin ninguna característica; en la disgregación de los límites que dividen la forma y la materia, Bataille reivindica también una cierta autonomía de la materia. Hollier identifica en la *dépense* una inadecuación, algo que no logramos colocar, algo que vive de sus propias diferencias: “Dépense: pensée de la déchirure / déchirure de la pensée.”<sup>15</sup> Una herida, un desgarró, esto es lo que resulta de esta pérdida, entonces. Un cuerpo o una forma herida deja de guardar una armonía. Si queremos imaginar este proceso en la pintura hay que abandonar por completo la idea del cuerpo humano, hay que empezar a pensar que el cuerpo en sí no es necesariamente el cuerpo de un ser humano. Hay que mirar al cuerpo con una cierta amplitud, para darse cuenta, como hemos dicho, que los límites entre forma y materia pueden ser algo absolutamente arbitrario.

Bataille reconoce sin duda en la pintura contemporánea esta herida, una metamorfosis que no es otra cosa que el resultado de un proceso ya en camino, un proceso que en la contemporaneidad se hace más evidente. A partir de este enfoque crítico hay que dejar de razonar por semejanzas y empezar a razonar por diferencias; el bajo materialismo representa el pensamiento de la diferencia, es aquel tercer término que no se sitúa en ningún lugar específico, porque no es otra cosa que la necesaria otra cara del todo.

---

<sup>14</sup> Ibid., 170-71.

<sup>15</sup> Ibid., 171.

¿Podemos hablar entonces de materialismo figurativo?

### III.2 FRANCIS BACON Y GEORGES BATAILLE

¿Quién es Francis Bacon en el panorama del arte contemporáneo?, ¿podemos relacionarlo a la figura de Georges Bataille y a su pensamiento?

Hemos planteado esta investigación a partir de la experiencia *Documents*. En los años, de la revista Francis Bacon tenía veinte años. Las telas de 1929, las primeras obras del artista nacen bajo la influencia Picasso; el mismo Bacon afirma que el pintor español le ayudó a ver, que era el genio del siglo.<sup>16</sup> Las obras de la década siguiente empiezan ya a desprenderse de la influencia picassiana y los rasgos típicos de la figuración baconiana asoman en su producción artística. Con independencia de las referencias en las cuales podríamos apoyarnos, referencias conectadas a través de una proximidad temporal, hay que definir ante todo la figura del artista en el panorama del arte contemporáneo, hay que esbozar su figura, entender cuál es su posición con relación a todo lo que pasa a su alrededor en los años de su producción artística.

Nacido en Irlanda en 1909, Francis Bacon tiene un rol peculiar en el arte contemporáneo, pues se encuentra exactamente en un sitio otro; de hecho, él mismo se pone en una condición de alteridad respecto a los movimientos que se desarrollan a su alrededor. En un libro dedicado a la historia del arte contemporáneo, *Fuori dagli schemi*, el autor Giuseppe Di Giacomo dedica un capítulo a aquella producción artística que abarca tanto la figuración como el rechazo de la forma. La primera parte está dedicada a Bacon y a Giacometti y es bastante evidente que el vínculo que los une es el cuerpo: “Dobbiamo tener conto che tutto il Novecento è caratterizzato tanto dalle tendenze astratte (dall’Astrattismo storico all’Informalismo, dall’Espressionismo americano ad alcune produzioni artistiche degli ultimi decenni), quanto da quelle di matrice figurativa, due dimensioni che nell’opera di Picasso in qualche modo coesistono.”<sup>17</sup> El panorama al cual nos enfrentamos, entonces, no se aparta por completo de la figura, y Picasso está aquí identificado como un artista cuya obra incluye los rasgos más notorios de dicho panorama. Di Giacomo rápidamente conecta el mundo de la figuración al mundo del

---

<sup>16</sup> Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud* (Paris: Gallimard, 1996), 30.

<sup>17</sup> Giuseppe Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento ad oggi* (Roma-Bari: Laterza, 2015), 84.

cuerpo, reconociendo a Giacometti y a Bacon como dos artistas absolutamente figurativos. No hay que esperarse una figuración en el sentido más tradicional del término, sino jugar con esta, dejar que lo ambiguo actúe sobre la figura, determinando una confusión entre el sujeto, aquí entendido como el cuerpo, y el objeto, llevando a cabo una despersonalización:

Totalmente schierati sul versante figurativo – per quanto si tratti di un figurativo *sui generis* perché spesso *s-figurato* e deformato, e che soprattutto nulla ha a che fare con la presentazione di oggetti del ready-made – troviamo due artisti come Francis Bacon e Alberto Giacometti, i quali lavorano con l’ambiguità del corpo umano, «ambiguità [che] è al centro dell’interesse di Bacon e Giacometti, le cui domande ruotano intorno al rapporto soggetto-oggetto, che nel corpo trova la sua migliore esemplificazione».<sup>18</sup>

Hablar de Bacon es, entonces, hablar todavía de pintura figurativa, una pintura que se basa en la representación de un cuerpo humano. El pintor se identifica quizás el sentido todavía más primordial de un cuadro, en su acepción más clásica del término, al mismo tiempo no nos propone un cuerpo “clásico”: Bacon nos da lo que queda de un cuerpo, lo que queda de una sensación, lo que queda de un sacrificio. Un cuerpo que pierde capas de convencionalidad y que, al mismo tiempo, transmite un sentido de sobrevivencia, llevándonos como a una identificación, aunque no súbita. Delante de una obra abstracta necesitamos de un tiempo: nuestra percepción nos pide un tiempo por la pretensión que tenemos de saber qué es lo que representa. El rastro dejado por Bacon es más evidente: vemos una silueta, una figura, una cara y vemos también algo que nos atormenta. ¿Se trata de un tormento nuestro o es un tormento debido a lo que estamos mirando? Es como estar sometidos a una violencia, aunque Bacon nunca ha querido representar dicha violencia, como él mismo comenta a David Sylvester en una de sus entrevistas: “Que les déformations qui me semblent parfois transmettre l’image avec plus de force soient un dommage, c’est une idée très discutable. Je ne pense pas que ce soit un dommage. [...] On transmet la sensation et le sentiment de la vie de la seule façon qu’on peut.”<sup>19</sup> Somos nosotros quienes sentimos la violencia, somos nosotros quienes leemos la obra como si una rara forma de sacrificio hubiera sido infligida al cuerpo.

Así como Bataille parece ser un “outsider”, también Bacon se distancia de las corrientes que a su alrededor se mueven. Su obra no es una obra abstracta pero esa figura que trata de imponer a nuestros ojos no deja de generar un tiempo suspendido, una

---

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon* (Genève: Skira, 1996), 49.

indefinición que rechaza cualquier categorización. Aquí se considera todo al límite, condición que bien conocemos y a la cual Bataille nos tiene acostumbrados. No cabe duda de que la figura humana es la gran protagonista de la obra del pintor en cuestión y cómo él mismo la trata es algo que iremos descubriendo, cómo su obra se conecta al pensamiento bataillano también.

En la búsqueda de las relaciones entre estas dos figuras nos interesa antes todo puntualizar un aspecto muy importante, algo que hay que tener siempre presente a la hora de plantear todas las consideraciones que están por seguir. Los aspectos del pensamiento bataillano, la revista *Documents* en particular, tratada aquí como la primera y tangible expresión de la rebeldía, de la distinción de la personalidad de Georges Bataille, son el arranque, la raíz de lo que pretendemos encontrar y analizar en el arte. Por esto hay que dejar siempre un cierto margen de adaptación cuando trasladamos algo como el bajo materialismo, la heterología, el sacrificio, el dualismo, directamente a una obra de arte. ¿Por qué Francis Bacon? La respuesta parcial la hemos dado cuando hemos afirmado que Bacon es un pintor figurativo, pero adentro de esta figuración hay algo que se deshace por completo y es, evidentemente, la figura humana. Una peculiar dinámica se desprende entonces: Bacon es un pintor figurativo en su acepción más clásica, pintura y pinceles son sus instrumentos, pero al mismo tiempo no se niega a la representación del hombre. Lo que no vemos aquí, aunque pasa a lo largo del siglo XX, es una cierta negación del arte al modo de Duchamp y su ready made. Bacon no exaspera el arte en sí, pero sí que exaspera al hombre. El pintor utiliza al hombre como un medio, toma y se sirve de su fisicidad, lo que queda de una manera “clásica” de hacer pintura no es otra cosa que el hombre contemporáneo.

Ojeando las páginas de *Documents*, recordando las consideraciones de Bataille sobre el arte, consideraciones analizadas en el capítulo uno, hemos leído los nombres de Manet, Delacroix, Courbet, Goya, Miró, Giacometti, Picasso: personalidades “autres”. Sigue Di Giacomo: “Con Bacon noi siamo in un altro mondo: quello che lo interessa è ciò che noi siamo materialmente e fisicamente.”<sup>20</sup> Di Giacomo nos introduce en una alteridad entonces, hay que ver cuánto esta alteridad, cuánto este mundo donde viven sus figuras, se conecta con el mundo bataillano, con su materialismo pulsante adentro de la figura humana.

---

<sup>20</sup> Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento ad oggi*, 85.

En las entrevistas y en el material analizado hasta ahora no encontramos ninguna referencia explícita de Bacon hacia Bataille. Michael Peppiatt, autor de la biografía del pintor, admite lo que sigue:

*Documents*, the review founded by Georges Bataille, published photographs of the screaming mouth (which Bataille called ‘the organ of heart-rending cries’) as well as a reportage on the abattoirs at La Villette which showed animal cadavers on a blood-smeared floor and pyramids of severed hooves. Bacon was immediately drawn to *Documents* and later kept copies of the magazines beside him as he painted. Given his own orientation, he may also have read in *Documents* the essay by Michel Leiris (who was to become his close friend some forty years later) in which the French writer suggests that ‘Masochism, sadism, almost all vices, in fact, are only ways of feeling more human.’<sup>21</sup>

Aunque esta no son palabras directas del pintor, lo cierto es que crear un cuadro teniendo unos números de la revista abiertos, como una especie de referencia, es bastante significativo. *Documents*, a parte de todos los contenidos que hemos analizado y las rutas que hemos podido trazar gracias a estos, está hecha básicamente de imágenes.

Con independencia de las influencias exteriores, Bacon trabaja fundamentalmente con imágenes fotográficas, imágenes que juegan un papel importante en su proceso creativo, algo que analizaremos más adelante. Se deduce de la afirmación de Peppiatt que no podemos relacionar la influencia de la revista con algunas pinturas específicas. El materialismo bataillano, la forma, el sacrificio y toda la importancia que la revista da al cuerpo y a la efectiva intervención sobre el mismo, son todos elementos que reconocemos en la pintura de Bacon. A la manera de un contagio, no cabe duda de que desde un punto de vista ya superficial y a primera vista, las telas sufren del virus del materialismo, como algo que se ha propagado y que deja sus efectos ahí, bajo nuestros ojos.

Una exposición muy reciente en el *Centre Pompidou* de París, nos demuestra la validez de las palabras de Peppiatt. La muestra titulada *Bacon en toutes lettres* (11 de septiembre 2019 – 20 de enero de 2020), quiso establecer todas aquellas influencias literarias que contribuyeron a hacer de la pintura de Bacon lo que es. El fundamento principal ha sido la gran cantidad de textos literarios que se han encontrado en el estudio del pintor en Londres, en Reece Mews, y también en su casa de campo, en Suffolk. En este amplio patrimonio y, con el fin de la exposición en cuestión, se han elegido a unos cuantos escritores, presentes en la biblioteca del artista, cuya influencia ha sido quizás de

---

<sup>21</sup> Michael Peppiatt, *Francis Bacon. Anatomy of an Enigma* (London: Constable & Robinson Ltd, 1996), 39.

las más impactantes. Esquilo, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Michel Leiris, Joseph Conrad, T. S. Eliot son los nombres de la literatura que aquí son protagonistas y cada uno de ellos es parte de la muestra con una obra específica. Las palabras de dichos textos se escuchan recitadas mientras que se puede disfrutar de la pintura de Bacon recorriendo el espacio expositivo.

La figura de Bataille en esta muestra pasa a través de dos obras principales: la revista *Documents* y *La experiencia interior* (*L'Expérience intérieure*). Con referencia a la primera, es la voz del diccionario crítico “Abattoir” la que se escucha recitada en el *Centre Pompidou*, mientras que es la segunda obra la que se encuentra expuesta junta con los cuadros de Bacon. Tanto la revista como el libro de Bataille representan dos momentos distintos de la producción literaria de nuestro autor, aun así, son parte de la misma influencia. En el catálogo de la exposición Didier Ottinger nos dice que “Abattoir” no es el único texto de la revista que podemos considerar como preponderante; sabemos, según las palabras de Peppiat antes mencionadas, que el pintor poseía copias de la revista y es por esto por lo que otros artículos de esta se pueden considerar determinantes para su pintura. “Bouche” y “L’Apocalypse de Saint-Sever” son unos ejemplos más de conexión: “*Documents* ne pouvait que fasciner Bacon. Dawn Ades et Rosalind Krauss relient ses «boucheries» aux abattoirs photographiés par Éli Lotar pour la revue. [...] Nombreux sont les historiens qui ont rapproché les Furies peintes par Bacon en 1944 des figures du manuscrit de l’Apocalypse de Saint-Sever (du milieu du XI<sup>e</sup> siècle) reproduites dans le deuxième livraison de *Documents*.”<sup>22</sup> Profundizaremos más adelante en los textos de la revista en relación con las obras de Bacon.

¿Y Bataille?, ¿ha podido nuestro autor opinar o considerar de una forma cualquiera la obra de Francis Bacon? *Las lágrimas de Eros* (*Les larmes d’Éros*) es un libro de 1961, el último libro de Georges Bataille. En este texto hay una referencia a una tela de Francis Bacon; para contextualizar la opinión de nuestro autor hacia este artista hay que entender la tipología de escrito que tenemos delante.

*Las lágrimas de Eros* trata de un tema muy querido por nuestro autor: el erotismo. Puntualizamos además que el libro que se titula justamente así, *El erotismo*, de 1957, es un estudio antecedente que ya hemos nombrado; se trata de un ensayo que quiere plantear dicho tema considerando el hombre como hombre total, de modo que los aspectos sociales

---

<sup>22</sup> Didier Ottinger, «Bacon en toutes lettres». En *Bacon en toutes lettres* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019), 24.

se sitúan en el centro de este ensayo.<sup>23</sup> El texto último de Bataille deja un poco aparte los factores sociales, ya que el interés está ahora enfocado sobre la que se puede considerar como la figuración de los aspectos eróticos: es un viaje a lo largo de la iconografía de la historia del arte, un viaje emprendido para que veamos cómo el erotismo penetra en una obra de arte, cómo el cuerpo, su imprescindible vehículo, se nos presenta de una manera o de otra considerando las distintas épocas y las varias influencias que ha podido sufrir. No se trata de una obra muy larga y es muy interesante notar cómo la escritura de Bataille, y sus consideraciones sobre el arte, se suman en estas páginas. Las palabras se ven aquí acompañadas por una importantísima elección de material iconográfico, fotografías de obras que el autor considera como necesarias para que el lector entienda cómo la pintura y, en algunos casos el dibujo, hayan podido ser portadores de todo un compendio de argumentos y de ideas, cómo la pintura puede ser un medio apto para que los fundamentos que sustentan su pensamiento se manifiesten visivamente.

Maria Barbara Ponti, autora del libro *Georges Bataille e l'estetica del male*, nos comenta que el planteamiento de nuestro autor en *Las lagrimas de Eros* deriva de las consideraciones hechas sobre la pintura de Manet en el libro dedicado a este. Se trata de un enfoque cuyo idioma nos habla por ausencia, más bien es la intuición la que tiene que acercarnos a este libro y esto es así porque una y otra vez Bataille trata de despertar la intimidad del ser humano, ahora sin mencionar los aspectos sociales y antropológicos: “[...] *Le lacryme di Eros* costituisce lo sviluppo, in chiave esemplificativa, della teoria già espressa nel saggio su Manet: la pittura, ma come si vedrà più avanti, ogni ordine di raffiguratività, parla senza parole e ci si accosta ad essa per intuizione. Il discorso sul linguaggio prosegue in negativo nella riflessione su una assenza in grado di comunicare

---

<sup>23</sup> La cuestión del erotismo es de vital importancia para Bataille. En su texto, *Georges Bataille. Le corps fictionnel*, Lina Franco nos ayuda a situar, tanto históricamente como filosóficamente, cómo este concepto se hace lugar y se apodera del pensamiento de nuestro autor: “Entre 1928 et 1931, l'intérêt pour des faits spécifiquement matériels connaît dans la réflexion de Bataille une intensification indissociable des lectures qui préparent le terrain à une élaboration originale. Les écrits sur *La phénoménologie érotique*, dont la «connaissance réactionnelle» constitue un aboutissement fondamental ou encore le *Dossier «Hétérologie»* et le texte auquel il renvoie, *Essais de sociologie* (avec l'ensemble des notes sur l'abjection et le dégoût) permettent de mieux apprécier la nature de ces contributions.” Estos estudios aparecen en los años de la experiencia *Documents*, juntos con los aspectos materialistas de ese entonces, algo que nos ayuda a identificarlos en el ámbito de la *dépense*, ámbito que, como sabemos, se compone de varias esferas, cómo también confirma la autora del texto: “Bataille consulte Kolnaï, Janet, Krafft-Ebong et Bourke. Leurs essais se développent entre autres autour du thème de la dépense et de ses manifestations, auxquels ces travaux s'efforcent de donner une reconnaissance positive, contre une attitude sociale plutôt encline à méconnaître sa nature de comportement psychologique normal et non nécessairement pathologique, à travers de la détermination de sa valeur dans la sphère économique, sociale et politique.” Lina Franco, *Georges Bataille, le corps fictionnel* (Paris: L'Harmattan, 2004), 32.

perché nella raffigurazione rappresentativa si esprime un momento dell'intimità dell'essere.”<sup>24</sup>

La elección del material iconográfico es entonces crucial en este texto, donde las imágenes pretenden alcanzar un territorio profundo, y complicado a la vez, del ser humano. A través de estas imágenes, lo que se nos propone es la relación entre la vida y la muerte, junto con una serie de reflexiones que no dejan nunca de ser coherentes con el pensamiento bataillano. La autora del libro que acabamos de citar clarifica esta relación, entre la vida y la muerte, citando unas líneas del dossier de *Las lagrimas de Eros*. Se trata de una consideración que, apartada de la obra misma, nos ayuda a ver el erotismo a través de los ojos de Bataille:

Forme che, questo è il segno della lettura delle opere nelle *Lacrime d'Eros*, indubbiamente trasfigurano o anticipano una realtà desiderata, ma che affondano profondamente nelle «possibilità delle vita» da cui sono nate. «Parlare dell'erotismo significa parlare di una sofferenza o di una gioia che noi proviamo, significa parlare da amante – felice o infelice, al tempo stesso felice, infelice – della vita umana. Significa parlare come il santo parlerebbe di Dio – se potesse coglierne, al tempo stesso lo splendore inintelligibile e l'assenza, e, nell'assenza la cieca crudeltà».<sup>25</sup>

La polaridad que se manifiesta en esta cita genera una situación donde el deseo lucha en contra de los límites del hombre y de sus ideas, una situación sin la cual no podríamos considerar estas posibilidades de la vida que aquí y ahora Bataille nos quiere proponer.

*Las lagrimas de Eros* se divide en dos partes. La primera parte dedica su atención al mundo prehistórico. Bataille necesita siempre empezar desde algo originario para poder mejor justificar su discurso desde un punto de vista evolutivo: “La simple activité sexuelle est différente de l'érotisme; la première est donnée dans la vie animale et seule la vie humaine présente une activité que définit peut-être un aspect «diabolique», auquel le nom d'érotisme convient.”<sup>26</sup> Es así como empieza el libro, preparando ya el campo a los aspectos religiosos que más adelante afectarán al erotismo: el uso del término “diabólico” sitúa ya el erotismo en una esfera oscura, en una esfera prohibida. La separación entre el ser hombre y el ser animal se encuentra, entonces, en que los animales

---

<sup>24</sup> Maria Barbara Ponti, *Georges Bataille e l'estetica del male* (Palermo: Centro Internazionale Studi d'Estetica, 1999), 293.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 294.

<sup>26</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*. En *Œuvres complètes X* (Paris: Gallimard, 1987), 581.



actúan de manera instintiva mientras que los hombres anhelan un placer sexual. Bataille pretende subrayar cómo, en esta época, la primitiva, el factor religioso no existe. Por consecuencia en el hombre primitivo, la procreación no está conectada al acto sexual, sino únicamente a la voluntad de complacer un deseo inmediato que es su propio placer: “Pour les premiers hommes qui en eurent conscience, la fin de l’activité sexuelle ne dut pas être la naissance des enfants, ce fut le plaisir immédiat qui en résultant. [...] Á l’origine, lorsque le moment de l’union sexuelle répondit humainement à la volonté consciente, la fin qu’elle se donna fut le plaisir, ce fut l’intensité, la violence du plaisir. Dans les limites de la conscience, l’activité sexuelle répondit d’abord à la recherche calculée de transports voluptueux.”<sup>27</sup>

El instinto animal parece no perderse del todo, pero el hombre no es un animal y en él yace algo que todo lo cambia: la consciencia. En este punto algunos aspectos sociales se desprenden, dejando espacio a esa conciencia que nos pone en una situación de elegir, elegir calmar estos deseos, sin la voluntad de procrear, sino solo por nosotros mismos. En este camino nace el juego del placer, un juego que Bataille coloca en el mundo del gasto, de la pérdida. El erotismo es *dépense*. La pérdida a la cual nuestro autor se refiere es la que se suele denominar “petite mort”, pequeña muerte, expresión utilizada para designar al momento del orgasmo, el momento del placer extremo. De modo que, si desplazamos la mirada, el placer sexual es un gasto improductivo, concepto que evidencia la intervención de nuestra voluntad junto con un instinto orgánico, o sea propio de nuestros órganos: “Si le résultat de l’érotisme est envisagé dans la perspective du désir, indépendamment de la naissance possible d’un enfant, c’est une perte à laquelle répond l’expression paradoxalement valable de «petite mort».”<sup>28</sup> La conciencia de la muerte es así el hilo conductor entre el hombre, el animal y los instintos: “Effectivement, l’homme que la conscience de la mort oppose à l’animal s’en éloigne aussi dans la mesure où l’érotisme, chez lui, substitue un jeu volontaire, un calcul, celui du plaisir, à l’instinct aveugle des organes.”<sup>29</sup>

En la primera parte del libro está el origen de todo. El pensamiento bataillano reconoce en los fenómenos que se desarrollan en el mundo prehistórico aquellos que aún respetan la naturaleza del erotismo; respetarla quiere decir vincularla a la muerte y a la esfera de la *dépense*. El hombre primitivo vive el erotismo como una falta de integridad

---

<sup>27</sup> Ibid., 591-592.

<sup>28</sup> Ibid., 592.

<sup>29</sup> Ibid., 592-593.

del ser humano. El instinto que mueve el hombre a aplacar sus deseos no tiene otra opción que llevar consigo su propia fisicidad. Mario Perniola nos explica muy bien cómo la materialidad interviene sobre el cuerpo causando una falta de integridad. “L’iconoclasma erotico di Bataille” es el texto al cual hacemos referencia: “Un tema ricorrente de Le lacrime di Eros è appunto la violenza sulla bella apparenza dei corpi, la violazione della loro integrità, alla ricerca di una verità più essenziale, di una purezza più radicale: l’assoluto dell’erotismo è per Bataille oltre la pelle, negli organi interni che essa nasconde, nella febbre che li scopre, li esplora, li mette in mostra. Perché per Bataille le superfici dei corpi sono soltanto la parvenza, l’immagine, la maschera; [...]”.<sup>30</sup> La implicación del cuerpo es lo que permite esta cercanía entre erotismo y muerte: todo lo que involucra al cuerpo se coloca en el fin de la vida, en la pérdida. Se trata de momentos en los cuales el hombre solo escucha su voluptuosidad, sus instintos y por esto el papel cumplido por la conciencia, papel que se manifiesta con el juicio, con la moral, todavía no influye sobre las necesidades primarias del ser humano, unas necesidades que nos lo muestran más animal que hombre.

La segunda parte del libro en cuestión deja claro que la división aportada por Bataille es neta: ahora tratamos de lo que pasa desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad, valorando aún más la importancia de ese momento originario y, quizás, más puro en la línea de pensamiento de nuestro autor. El hombre primitivo es propenso a escuchar sus propias necesidades, pero lo que sucede ahora es un cambio en la vida sexual: la guerra, la esclavitud, la prostitución determinan la delineación de las clases sociales y es ahora cuando Bataille introduce el concepto de erotismo religioso, algo que se desarrolla inevitablemente junto con la prohibición y la transgresión.

Todo empieza con el culto dionisiaco, algo de difícil colocación temporal y que, por supuesto, nos conduce a los griegos. Estos cultos tienen una naturaleza orgiástica y puesto que el fundamento del erotismo es la actividad sexual, todo lo que se inscribe en estas actividades es algo prohibido: es necesario hacerlo en secreto y al hacerlo así se le confiere un resplandor religioso: “Le fondement de l’erotisme est l’activité sexuelle. Or, cette activité tombe sous le coup d’un interdit. [...] À moins de le faire en secret. Mais si, dans le secret, nous le faisons, l’interdit transfigure, il éclaire ce qu’il interdit d’une lueur à la fois sinistre et divine: il éclaire, en un mot, d’une lueur religieuse.”<sup>31</sup> Consumir un

---

<sup>30</sup> Perniola, «L’iconoclasma erotico di Bataille». En *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, 143.

<sup>31</sup> Bataille, *Les Larmes d’Éros*. En *Œuvres complètes X*, 607.

acto erótico de forma secreta, en la oscuridad, no es nada más que un mecanismo de desobediencia inherente a la prohibición misma: lo que estamos analizando, y que nos parece un círculo sin ninguna salida, es en realidad el dualismo bataillano que bien conocemos. Bataille quiere, en esta obra, que reconozcamos el aspecto religioso del erotismo, porque sin esto el erotismo en sí no tendría ningún fundamento.

Estamos ante un momento fundamental que nos permite entender la insinuación de la religión en la actividad erótica del hombre, estableciendo una proximidad entre el concepto de transgresión y el erotismo mismo, poniendo este último en un lugar que no contempla más la libertad de vivirlo de manera plena y natural. Cuando se nos niega algo, cuando se nos impone una restricción, no se le niega por completo su valor. Este valor es el de las fiestas: en estas se permite lo que Bataille en *El erotismo* ha definido como una suspensión momentánea de las prohibiciones, se permite una transgresión, que en este caso está identificada con el culto dionisiaco, siendo Dionisio el dios de la fiesta y, por consecuencia, el dios de la transgresión. Mario Perniola, en su análisis sobre este texto, establece una interesante consideración relacionada al planteamiento de Bataille sobre Dionisio, mostrándonos cómo una cercanía que debería de ser lógica esconde en realidad una actitud dudosa: las fiestas dionisiacas llegan a ser portadoras de un libertinaje que, según el autor francés, no es el carácter más importante del erotismo.<sup>32</sup> Este concepto bataillano se manifiesta sin duda en el acto sexual, pero ve su origen en algo más que esto: en la libertad del hombre de dejarse a la vida tan profundamente que puede llegar a tocar la muerte, aunque solo sea por un instante. Si el erotismo es *dépense*, el ser humano tiene que estar dispuesto a perder algo de sí para poder gozar del erotismo a través de su cuerpo.

Si las fiestas dionisiacas representan una interrupción momentánea de los deberes, encontrando por esto una justificación en sus propias manifestaciones, de la misma manera la religión, entendida como un sistema definido y soportado por determinadas normas, contempla la transgresión. Se está tratando de mostrar algo que, generalmente y por un sentido común, se oculta. Se suele pensar que una doctrina no tiene fallos o que está exclusivamente en nosotros el respeto total y completo de las leyes que la edifican; por esto, el autor concede a la religión su parte de transgresión: “Nous avons l’habitude d’associer la religion à la loi, de l’associer à la raison. Mais si nous tenons à ce qui fonde dans leur ensemble les religions, nous devons rejeter ce principe.

---

<sup>32</sup> Perniola, «L’iconoclasma erotico di Bataille», *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, 144.

La religion est sans doute, elle est même à la base subversive; elle détourne de l'observation des lois. Du moins, ce qu'elle commande est-il l'excès, c'est le sacrifice, c'est la fête, dont l'extase est le sommet."<sup>33</sup> Estas formas subversivas aquí descritas, son de hecho todas transgresiones religiosas, la función que cumplen es efectivamente una función que le atribuye más importancia al veto.

En una nota al texto Bataille pone en evidencia esta moralidad que solemos identificar con la religión, una característica que nosotros mismos le atribuimos y la damos por asumida, algo que se refleja prácticamente en lo de llevar siempre una buena conducta, hacer siempre lo que es correcto y, entonces, moralmente aceptado. Por esta razón los actos sagrados deberían colocarse en una cumbre, la cumbre de la moralidad. Al mismo tiempo no dejan de ser nunca actos inmediatos, o sea actos que tienen valor en el momento de su propia transfiguración y esto es justamente el valor estético de la religión: "Il est banal de donner à la religion le sens de la morale [...]. Mais dans la religion, les actes ont essentiellement leur valeur immédiate, une valeur sacrée. [...] Mais la valeur sacrée n'en est pas moins dans son principe une valeur immédiate: elle n'a de sens que dans l'instant de cette transfiguration, où justement nous passons de la valeur utile à la valeur ultime, [...] c'est au fond la valeur esthétique."<sup>34</sup> Bataille quita el valor utilitario a los actos religiosos, porque la religión no es moral, de tal manera los coloca en el mundo de la pérdida, mostrándonos como la creencia debe de tener un carácter transgresivo que él mismo identifica con lo que es el valor estético: un valor que adquiere materialidad exclusivamente en el momento en que se manifiesta.

Los puntos que acabamos de ver han sido necesarios para argumentar las próximas consideraciones que se focalizarán en la pintura, una forma expresiva que puede llegar a jugar un rol límite entre lo que es una restricción y su necesaria transgresión. Al introducir el discurso sobre la pintura, vinculándola al concepto de erotismo, Bataille utiliza el termino "reaparición", como si el erotismo se manifestara, desde un punto de vista figurativo y a través del medio pictórico, haciéndose lugar en el tiempo, en los movimientos, difundiéndose en la noche oscura de la religión: las obras que acompañan a este libro son obras relacionadas con la carnalidad. Las consideraciones hechas sobre el erotismo han sido imprescindibles, pues en estas encontramos todos aquellos conceptos claves del pensamiento de nuestro autor, aunque el impacto visivo que pretende alcanzar

---

<sup>33</sup> Bataille, *Les Larmes d'Éros*. En *Œuvres complètes X*, 610.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 609 (nota del autor).

es algo que la pone en un lugar distinto respecto a sus obras antecedentes. La intención es hacer llegar el erotismo directamente a los ojos de quien mira las obras que Bataille mismo ha elegido. Maria Barbara Ponti nos clarifica que no se trata de obras que expresan los diversos momentos de la historia del arte, sino que son obras que se hacen portadoras de *dépense*:

*Les Larmes d'Éros* sono una raccolta accurata di immagini che facevano parte di un patrimonio che abitava la sua interiorità, in cui si riconosceva e che lo esprimevano volta a volta. Bataille le prende in considerazione non come momento di sviluppo delle forme artistiche, quanto come soggetti suscettibili di quell'uso assolutamente improduttivo che riguarda la sfera del sacro, di cui, comunque, l'arte vera è l'espressione allo stesso titolo dello scatenarsi erotico e della danza dionisiaca.<sup>35</sup>

Por lo tanto, el arte es un medio que se deja atravesar por lo sagrado, por aquella esfera improductiva en la cual la pérdida se manifiesta. Sin pararnos específicamente sobre cada época pictórica, explicamos ahora cómo el autor concibe los momentos más sobresalientes de la historia del arte, colocando en cada uno una forma distinta de erotismo. Es como recorrer una vía al revés, fenómeno al cual Bataille nos tiene acostumbrados. Las pinturas aquí no son la representación de un momento artístico ubicado en el tiempo, más bien sirven para testimoniar cómo el erotismo ha sido tratado, qué cambios ha tenido que sufrir y bajo qué máscara ha tenido que esconderse para poder sobrevivir a la moral y a las leyes que han hecho del cuerpo un instrumento para condenar.

El medioevo es el momento más difícil para tratar del erotismo en el arte. En el Renacimiento se asoma alguna que otra obra erótica, pero las más explícitas son pocas y solamente accesibles para un reducido número de personas. El manierismo libera a la pintura y según nuestro autor es la pintura erótica más atractiva. Lo que prepara el terreno para adentrarnos en el siglo XVIII, donde se manifiesta un erotismo libertino, según Bataille. El erotismo libertino, de una manera más general, es representado por Sade : “Sade lui-même endurant cette vie ne l’endura qu’imaginant l’intolérable.”<sup>36</sup> Bataille une esa figura a la de Goya, precisando que el pintor español siempre respetó las leyes y que, figurativamente hablando, nunca se ha podido considerar como un pintor adicto al erotismo, pero sí fue adicto al horror, porque trataba al horror como al erotismo: “Mais surtout la hantise des douleurs excessives les unit. Goya n’associa pas, comme Sade, la douleur à la volupté. Pourtant sa hantise de la mort et de la douleur eut en lui la violence

---

<sup>35</sup> Ponti, *Georges Bataille e l'estetica del male*, 321.

<sup>36</sup> Bataille, *Les Larmes d'Éros*. En *Œuvres complètes X*, 618.

convulsive qui les apparente à l'érotisme. Mais l'érotisme est un sens l'issue, c'est l'issue infâme de l'horreur.”<sup>37</sup>

Erotismo es horror, horror es erotismo. Bataille se refiere a algo absolutamente perceptivo, se refiere a nuestra conciencia que en el tiempo ha sido como alterada. Acercar el erotismo al horror es acercarlo a las imágenes de la muerte, cómo Mario Perniola admite: “L'erotismo è per Bataille strettamente connesso con l'orrore nei confronti della morte. Questo deriva non tanto o non soltanto dal terrore del nulla, ma soprattutto dalla ripugnanza nei confronti della putrefazione cadaverica: [...]”<sup>38</sup> El hombre llega a tener conciencia de la muerte y por esto la sitúa en una alteridad donde el cuerpo sufre una descomposición real. De la misma manera, la consciencia del erotismo hace que lo encontremos ahí donde el pecado y la moral intervienen para castigar: el erotismo no desaparece, pero llega a lo heterogéneo y sus manifestaciones dejan de pertenecer al hombre como en los tiempos primitivos. Todo está siempre conectado al ya enfrentado discurso sobre la heterología y su mundo otro.

Bataille dedica *Las lagrimas de Eros* exclusivamente a la pintura, al cuerpo en la pintura, a cómo el erotismo gobierna en la tela, haya más o menos prohibición, haya más o menos religión. La pintura, porque es visiva y porque se hace portadora de este instante, de este valor inmediato que es, prácticamente, el valor estético. En este sentido, es un instrumento absolutamente justo para despertar nuestras conciencias, pues, al fin y al cabo, se trata de eso: despertar nuestra conciencia para que veamos lo que nos provoca horror, y si el horror es erotismo, que deje el paso al cuerpo erótico también. Afirma Bataille: “Il s'agit d'ouvrir la conscience à la représentation de ce que l'homme est vraiment. Devant cette représentation, le christianisme s'est dérobé. Dans leur ensemble sans doute les hommes doivent à jamais se dérober, mais la conscience humaine [...] doit s'ouvrir à l'horreur au sommet.”<sup>39</sup>

En este escenario, los artistas que sigue a Goya en el texto de Bataille son: Delacroix, Manet, Degas, Gustave Moreau, los surrealistas. a Goya. Al mismo tiempo, nuestro autor justifica el porqué de esta selección. No olvidemos que para él el arte es un gasto improductivo, la esfera estética se coloca ahí adonde reside la fiesta dionisiaca, en un momento de suspensión, donde transgredir está concedido. Así empezamos a entender

---

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Perniola, «L'iconoclasma erotico di Bataille», en *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, 141.

<sup>39</sup> Bataille, *Les Larmes d'Eros*. En *Œuvres complètes X*, 620.

que la motivación se sitúa en una rebeldía figurativa, una rebeldía que rechaza cualquier tipo de clasificación, una rebeldía que se escapa de cualquier idealismo. En los fragmentos de su pensamiento, de esa manera tan dispersiva con la cual Bataille trabajaba sus ideas, dejándolas y volviéndolas a tomar en el curso de los años, parece finalmente colocar algunas piezas en este rompecabezas: “La peinture échappe à la stagnation idéaliste. Même à travers ces libertés qu’elle prend devant l’exactitude, devant le monde réel, c’est l’idéalisme avant tout qu’elle veut ruiner.”<sup>40</sup> No todos los pintores abarcan este tipo de pintura, el autor ha elegido, acompañando todo con un amplio material iconográfico, solo los pintores que están fuera del sistema, y que contribuyen a esta lucha contra el idealismo, artistas que ponen su propia rebeldía en la obra de arte, para que, quizás, se despierte nuestra conciencia: “Le trait essentiel des peintres dont je parle est de haïr la convention. Cela seul leur fit aimer la chaleur de l’érotisme – je parle de l’irrespirable chaleur que l’érotisme dégage... Essentiellement, la peinture dont je parle est en ébullition, elle vit... elle brûle... je ne puis parler d’elle avec la froideur que demandent les jugements, les classements...”<sup>41</sup>

Llegamos a la conclusión, y en esta se reconoce una consciencia del erotismo. El cuerpo es aquel vehículo a través del cual el erotismo se manifiesta y no cabe duda de que siempre ha sido el protagonista de toda la escena figurativa. Nuestro autor, al conectar el erotismo con el horror admite que no podemos nunca adquirir una total y completa lucidez de nuestra consciencia debido al hecho de que estas pasiones, esta vitalidad a la cual se refiere, son frágiles y momentáneas. Este círculo se cierra entonces. Se deja la pintura y Bataille termina su reflexión volviendo a lo que ha sido el asunto inicial: el éxtasis religioso y el sacrificio. Es ahora cuando nos deja las imágenes de una función vudú, documentada por el etnógrafo Alfred Metraux, y las del suplicio chino, ya citado en las páginas anteriores. En los dos casos el objetivo es utilizar el canal extático, con imágenes sin duda de las más impactantes, y demostrar cómo estas pueden conducirnos hasta un éxtasis divino. Justo aquí se establece un ejemplo de identidad perfecta de los contrarios, y es ahora cuando Bataille nos muestra una y otra vez su dualismo: “Ce que soudainement je voyais et qui m’enfermait dans l’angoisse – mais qui dans le même temps m’en délivrait – était l’identité de ces parfaits contraires, opposant à l’extase divine une horreur extrême.”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Ibid., 621.

<sup>41</sup> Ibid., 623.

<sup>42</sup> Ibid., 627.

La importancia de la religión, el rol que tiene en el pensamiento general de Bataille, como en este texto que acabamos de ejemplificar, tiene un valor necesario: sin la religión, considerada sobre todo en su acepción de una correcta conducta moral, no habría la transgresión de esta. De esta manera el erotismo no sería erotismo, no sería esta actividad sexual prohibida si no se fundara justamente ahí, en el erotismo religioso; la religión vive sus horrores a través del sacrificio: “[...]: limité à son domaine propre, l’erotisme n’aurait pu accéder à cette vérité fondamentale, donnée dans l’erotisme religieux, l’identité de l’horreur et du religieux. La religion dans son ensemble se fonda sur le sacrifice. Mais seul un détour interminable a permis d’accéder à l’instant où, visiblement, les contraires paraissent liés, où l’horreur religieuse, donnée, nous le savions, dans le sacrifice, se lie à l’abîme de l’erotisme, aux derniers sanglots que seul l’erotisme illumine.”<sup>43</sup>

La cuestión del horror, que como hemos visto acerca el erotismo a las imágenes de la muerte, tiene sus raíces en el sacrificio religioso, un sacrificio que admite la muerte y que, por esta motivación, la justifica sin alejarla de nuestros ojos. Nos parece otra vez navegar en este fluido magma, en este laberinto bataillano donde todo se conecta y se necesita. El horror, al final de este libro, sale a la superficie de estas páginas a través de los martirios, que son el expediente final utilizado por Bataille, un expediente que lo hace inequívoco: a partir de la figuración pictórica el cuerpo vuelve a ser objeto de prácticas crueles, vuelve a ser objeto de sacrificio porque es ahora cuando llega al punto límite entre la vida y la muerte. El horror es aquel vínculo en medio de lo sagrado y del erotismo. La motivación es simple y evidente a la altura de este análisis: tanto lo sagrado como el erotismo llegan a desencadenar el mismo horror, el horror a la muerte. Si pudiésemos alejar nuestro pensamiento de lo que es la idea común de muerte todo resultaría más claro, más natural. Maria Barbara Ponti nos lo explica así: “Ma quel che emerge soprattutto da immagini di questo genere è l’orrore che si lega al sacrificio e quindi all’aspetto sacrale, ovvero immanente, della religione; l’orrore diventa quindi il minimo comune denominatore del sacro e dell’erotismo, rivelando che nella sacralità rituale è sottesa sempre una forte valenza erotica, come invasività totale dell’uomo che si abbandona all’irrazionalità.”<sup>44</sup>

El material iconográfico que encontramos como apoyo en al texto en *Las lagrimas de Eros* es un verdadero viaje, un viaje cuyas etapas están marcadas por un único

---

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ponti, *Georges Bataille e l'estetica del male*, 322.



protagonista: el cuerpo, ese cuerpo aquí vehículo del erotismo. Una imagen y, al mismo tiempo, una forma que parece haber estado siempre presente en la vida de Bataille, de una u otra manera, lo hemos encontrado en sitios inesperados, con su carnalidad y con su organicidad. Entre estas fotos, el autor ha decidido también incluir la foto de una obra de Francis Bacon. La pintura en cuestión es *La habitación*, una pintura de 1953 cuyo título en inglés es: *Two Figures*. Una obra corporal, como toda la obra a la cual nos ha acostumbrado el artista, pero sin duda, y será esta la motivación que la coloca en este libro, se trata de una obra erótica: vemos a una pareja de hombres, pero hay unas líneas verticales que atraviesan la obra, se concentran en el fondo y en las caras de los sujetos. La pareja se encuentra tumbada en una cama, están el uno arriba del otro. Los colores generan un cierto contraste entre el fondo y las figuras: el fondo es oscuro, las figuras son blancas, casi se confunden con las desordenadas sábanas que las acogen.

Bataille comenta así esta obra: “Francis Bacon: pintor inglés que figura entre los más importantes de su generación se manifiesta en extrañas pinturas que revelan un carácter abrupto.”<sup>45</sup> El carácter abrupto, quizás también brutal, es lo que ha podido percibir nuestro autor en esta obra, lo cual no excluye el conocimiento de otras obras del artista. No solo es erotismo lo que se desprende de esta tela, pues hay también una dosis



FRANCIS BACON: *TWO FIGURES*, 1953.

---

<sup>45</sup> Georges Bataille, *Las Lagrimas de Eros* (Barcelona: Tusquets Editores, 1981), 221. Solo en este caso citamos la versión española del texto porque en esta encontramos todo el material iconográfico con los títulos correspondientes; el texto en francés incluido en la obra completa del autor no contiene las pinturas que acompañan al libro.

de sufrimiento, de muerte, debido quizás al color que caracteriza a los protagonistas de la pintura. El espacio alrededor de las figuras parece casi tragarse a esos hombres, solos y unidos en el espacio. Lo que logramos reconocer de estas figuras es por cierto lo que están sintiendo, ya no es importante la piel o el aspecto que los hace únicos: la brutalidad es lo que está pasando en esta habitación y es lo que sienten estos cuerpos.

Resumiendo: sabemos que Bacon ha podido ser influenciado por Bataille y por *Documents*; sabemos que Bataille ha podido apreciar la obra del artista. En un artículo de 1996 Peter Jones nos habla de las conexiones entre estas dos figuras. A partir de un contexto histórico común, el autor en cuestión traza unas líneas que nos ayudan a acercarlos, unas líneas que nos hacen ver de una manera más clara cómo el pensamiento bataillano es prácticamente visible en la pintura de este artista: “[...] not only shared similar attitudes, concerns, and preoccupations, but that Bataille was an influence on Bacon and that one can read Bataillean themes in his work. It is not my intention to suggest that Bacon *directly* illustrated Bataille, but that Bataille seriously informs Bacon’s art.”<sup>46</sup>

El primer aspecto considerado por Jones es el surrealismo, el surrealismo como movimiento que de manera común ha podido tocar a ambos. En 1936 tiene lugar en Londres la importante Exposición Internacional Surrealista y se opina que este evento ha podido tener una influencia en la actividad pictórica de Bacon, si bien este no ha sido nunca considerado un surrealista. De todas maneras, Bacon ha declarado, en una de sus entrevistas con Michel Archimbaud, no sentirse nunca cercano a este movimiento, no suscitaba su interés, lo que sí suscitaba su interés eran todos los aspectos teóricos que lo sustentaban: “It is Bacon’s interest in the theoretical and textual productions of Surrealism that brings us to Bataille and *Documents*.”<sup>47</sup>

Vemos cómo el artista no se ha sentido nunca miembro de algo. Jones ve al surrealismo solo como una tendencia artística a la cual las dos figuras se acercan, pero nunca llegan a ser parte de esta, quedan al margen y sabemos que Bataille y su revista representan la lucha contra las ideas preconcebidas: la crítica bataillana arranca justamente ahí donde el surrealismo funda sus propias leyes. Analizando *Documents*, hemos visto cómo sus contenidos representan un magma heterogéneo, ojeamos las páginas y no terminamos de acostumbrarnos a su naturaleza. *Documents* es un campo heterogéneo,

---

<sup>46</sup> Peter Jones, «Bacon and Bataille», *Art Criticism* 11, n.º 1 (1996): 28.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 30.

donde las fotografías, en vez de ayudarnos a colocar los textos en un orden o en una lógica, no hacen otra cosa que llevarnos más allá, lejos de la lógica. Jones sugiere que el expediente fotográfico ha funcionado de igual manera tanto para la revista, como para Bacon: “Parallels can be seen between the type and layout of illustrations in *Documents* and Bacon’s own disparate collection of visual sources. Like those of *Documents*, Bacon’s images come from high art, newspaper, popular culture, history and science books, with the emphasis on the extreme and unusual.”<sup>48</sup>

Más allá del surrealismo, en este panorama hay personajes “puente”, figuras que han sido parte tanto de la vida de Bataille como de la vida de Bacon. La primera que destaca entre otras es la figura de Michel Leiris. Son importantísimas sus intervenciones en *Documents* y hemos citado unas cuantas. Con independencia de la revista, Leiris ha sido una persona muy cercana a Bataille, también en experiencias que han seguido a la aventura *Documents*, demostrando cómo la cercanía ideológica ha podido fortalecer la amistad entre ellos. Fue en 1960 cuando Bacon y Leiris se conocieron en París: “Bacon met Leiris in Paris in the 1960s, forming a close and longstanding friendship, painting portraits of him such as *Study for Portrait of Michel Leiris* (1978), and illustrating Leiris’s work on bullfighting. One of Leiris’s text for *Documents*, ‘Picasso’s Recent Canvases,’ discussed the artist’s biomorphic bathers which so impressed Bacon.”<sup>49</sup>

Jones nos señala también la figura de Alberto Giacometti. Giacometti tuvo contacto con Bataille y con *Documents* y es con relación a esta que algunas obras suyas, las que guardan un valor más primitivo, fueron incluidas en el material fotográfico de la revista. Bacon admiraba mucho el trabajo del escultor y la cosa más peculiar es que había declarado apreciar más el Giacometti que dibuja que el Giacometti que trabaja la materia. De una forma más general, hemos visto ya cómo Di Giacomo, en su ya citado manual *Fuori dagli schemi*, nos ha presentado a los dos artistas juntos. La razón de ello está en que ambos focalizan su pintura en la figuración del hombre, en la representación de la figura humana, al mismo tiempo que el abstraccionismo se desarrollaba alrededor. Con referencia a Giacometti sigue Jones: “His main value at this time lay in his commitment to the representation of the human figure in face of the growing hegemony of Abstraction.”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid., 31.

<sup>50</sup> Ibid., 32.

Otra figura “puente” es la de Isabel Rawsthorne. En este caso también existe una traza pictórica, como en el caso de Leiris, pues ella ha sido el sujeto de unas series de retratos; la Rawsthorne solía frecuentar el círculo de las vanguardias y conoció a Bacon en Londres, durante la Segunda Guerra Mundial: “In an interview Bacon names her as Bataille’s girlfriend. One can assume that Rawsthorne was *au fait* with Bataille’s work.”<sup>51</sup>

Después de haber analizado el contexto y las relaciones entre los amigos comunes, desplazamos nuestra atención hacia la pintura. Si a Bacon le ha interesado la teoría y si Bacon nunca ha querido ser insertado en ningún movimiento artístico, cosa que ha logrado de hecho, queda ahora por reconocer y estudiar lo que es el punto en común más indiscutible entre Bacon y Bataille: el cuerpo. Como hemos visto, ha sido necesario profundizar el concepto de heterología, una esfera, un mundo, una alteridad que parecen rodear nuestras certezas, rodear la estructura que le hemos dado al mundo y, por consecuencia, al cuerpo, a nuestro cuerpo: en su acepción perceptiva. La heterología penetra en todos los aspectos del pensamiento bataillano, es algo que utiliza los ojos de *Documents* para asomarse al mundo. Es así cómo esta tiene lugar más allá de aquellos parámetros categorizados. El cuerpo en *Documents* no está del todo destruido y sí poseído por la intensidad, por la inevitabilidad de lo heterogéneo. El cuerpo se destruye, pero sigue evocando, mandando, conduciéndonos hacia esa parte de nosotros que no es ni nueva ni generada por los elementos que hemos considerado en nuestro análisis: simplemente está ahí sin velos, descubierto solo por quien quiere mostrarnos la naturaleza de las cosas en su totalidad.

Como vimos, Peter Jones reconoce en el cuerpo el sitio que, figurativamente hablando, canaliza una visión común. Los cuerpos de Bacon son el lugar donde lo heterogéneo se asoma al margen y más allá del marco pictórico, un cuerpo que se encuentra entre los aspectos más eróticos y aquellos que lo identifican como una posibilidad abierta. En ambos casos está sin duda tratado por el pintor como un instrumento: “The most striking feature of Bacon’s representation of the human form is its distortion. For Bacon, it is an unavoidable practice, [...]. Distortion or injury of the human form is the very basis of art for Bataille.”<sup>52</sup> Esta práctica, que es como Jones la define, es algo que conduce la figura a la alteridad que bien conocemos, el cuerpo escapa de sus propios límites y, al evadirlos, escapa también de cualquier categoría. Aquí se

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, 33.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 37.

reitera el concepto según el cual el artista se aleja tanto de una estricta figuración como de una efectiva abstracción, de modo que podemos afirmar que el nivel de figuración al cual nos referimos encuentra su espacio en lo que queda de la figura humana. El autor de este artículo habla de una fuga del cuerpo y es importante precisar que la figuración que queremos atribuir a la obra de Bacon no es convencional. En esto también vemos cómo, con respecto al pensamiento bataillano, es casi imposible atrapar de una manera definida las características de su pintura; es una figura, pero no es cierto, es un ser humano, pero no hay ningún principio de mimesis que nos lo muestra como tal: “There is arguably a heterological aspect to Bacon’s style, in which it evades the orthodox and oppositional categories of abstract and figurative painting.”<sup>53</sup>

La indefinición del cuerpo, la superación de los límites, nos llevan hacia otro lugar confinado en el mundo de lo heterogéneo, nos llevan hacia la animalidad. Es el animal que sigue viviendo en el cuerpo del hombre, este ser que arranca la piel de la figura humana y la lleva hacia la carnalidad: un evidente sacrificio. La figuración que tratamos de reconocer no queda en ningún lugar, es como trascender continuamente hacia la alteridad sin quedarse demasiado tiempo en un determinado estado de la forma. En una de las entrevistas hechas por Sylvester a Bacon, esta ha hablado del hombre en términos de carne. De hecho, se hablaba de la crucifixión, un evento aquí completamente desnudado de cualquier sentido religioso y visto únicamente bajo un aspecto perceptivo y visivo. Nos referimos a un cuerpo que está sufriendo como si fuera un animal descuartizado: “Eh bien, c’est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance, Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l’animal.”<sup>54</sup> Esta afirmación nos hace entender qué visión tenía el artista del cuerpo, desvelando también su relación con la religión. Se desprende aquí que el hombre no es esta forma armónica, no es un cuerpo perfecto que hay que representar de una manera fiel. De hecho, no somos otra cosa que carne, “meat” in inglés, un término que expresa bien una cierta cercanía con el mundo animal. Volviendo al artículo de Jones, vemos cómo este reconoce una cierta intertextualidad en la obra del artista, un carácter evidéntísimo en *Documents*, aquel que nos permite acercar la pintura de Bacon a esta revista: “Meat is the common ground between men and animals. Bacon makes an explicit connection between sites of religious sacrifice, in this case the Crucifixion, a recurrent

---

<sup>53</sup> Ibid., 36.

<sup>54</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 52.

theme in his work, and slaughterhouses. [...] The intertextuality of man, meat, animals, slaughterhouse and Crucifixion is evident in Bacon's work.”<sup>55</sup>

Jones, efectivamente, nos ha ayudado a plantear las afinidades entre Francis Bacon y Georges Bataille, las hemos analizado de una manera general para poder dejar una primera huella, un primer rastro que el pensamiento de Bataille ha podido tener en la obra del artista. Hemos arrancado el discurso desde el rol que Bacon ha tenido en el panorama del arte, en el contexto que le pertenecía, demostrando cómo su producción no ha podido ser nunca parte de ningún movimiento. Un “outsider” entonces, y es así también que conocemos a Georges Bataille, un outsider, antes todo con respeto al movimiento surrealista. Considerando cómo entre los dos personajes no ha habido nunca un contacto directo y personal, hemos podido entrever una conexión: nuestro autor ha apreciado su pintura, era lo suficientemente brutal para sus gustos; el artista ha apreciado *Documents*, sus textos, sus fotografías, su interdisciplinariedad. Los amigos en común han ayudado a que una cierta influencia se propague. Lo que más sorprende es que en todas las entrevistas que Bacon ha dejado, no haya habido nunca pregunta alguna por la afinidad o influencia con la figura de Bataille. Ha habido siempre conversaciones sobre las influencias estrictamente pictóricas, pero no se ha profundizado nunca a propósito del interés de Bacon hacia estas teorías, estos pensamientos próximos al surrealismo. Se trata de algo que quizás hubiera sido necesario preguntar, teniendo en cuenta los distintos intereses del pintor: “Although Bacon was often reticent about this influences and sources, they were extensive and highly diverse, ranging from Greek tragedy to Velázquez, from T.S. Eliot to Eisenstein. Bacon's voracity for source material is well known.”<sup>56</sup>

Hablaremos ahora de las características de la pintura de Francis Bacon: la materialidad, el realismo, la brutalidad, la oscuridad, el dualismo, puntos analizados antes con relación a *Documents* y al propio Bataille. Atenderemos luego a los cuerpos de Bacon: cómo su sacrificio se manifiesta en la tela.

---

<sup>55</sup> Jones, «Bacon and Bataille», 38-9.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 27-8.

### III.3 FIGURACIÓN Y NO FIGURACIÓN: FRANCIS BACON Y SU PINTURA

Nos ocuparemos ahora de definir la pintura de Francis Bacon. A través de sus palabras, en las varias entrevistas que ha dejado, podemos antes todo reconocer la pintura y su valor para el artista, las consideraciones que él mismo ha hecho sobre este medio artístico. La pintura es para Bacon un medio maleable, algo que nos abre a infinitas posibilidades; todo lo que empieza a partir de una tela y de un pincel es como un viaje que emprendemos sin conocer el destino, no sabemos adónde este medio nos llevará. Se trata de un proceso que nos hace entrever la forma en que el artista crea. Gracias a este mismo proceso, nosotros, espectadores, no tenemos nunca la sensación de estar ante algo acabado y definido cuando miramos a una de sus obras. Esto es lo declara a David Sylvester en una de sus entrevistas: “Mais la peinture est si malléable qu’on ne peut jamais vraiment savoir. C’est un médium d’une souplesse si extraordinaire que vous ne savez jamais tout à fait ce qu’elle va faire. J’entends, vous ne le savez même pas quand vous l’appliquez délibérément, pour ainsi dire, avec un pinceau, - vous ne savez jamais tout à fait comment elle se comportera.”<sup>57</sup>

Se deduce de estas palabras que la pintura se constituye con una fuerza propia. Esta fuerza es algo inexplicable para Bacon, porque lo que ocurre en este ámbito está prácticamente movido por los instintos, así que tratar de entender plenamente lo que pasa es imposible. Estas características hacen que la pintura tenga una propia autonomía y esto era justo lo que Bataille reclamaba para el arte. Hablando de la heterología, hemos visto cómo se defiende un estado de autonomía para que la pintura no sufra de ningún vínculo, de ningún límite, solo así puede expresarlo todo, libre de cualquier tabú. Bacon lo declara en su entrevista con Michel Archimbaud: “C’est un monde en soi, la peinture, et il se suffit à lui-même. On ne dit rien d’intéressant la plupart du temps quand on parle de peinture. Il y a toujours quelque chose de superficiel. Que peut-on en dire? Au fond, je crois qu’on ne peut pas parler de peinture, on ne peut pas.”<sup>58</sup>

El asunto parece ser bastante claro, se trata, por tanto, de dejar que la pintura hable por sí misma. Tanto Bataille como Bacon colocan a la pintura en un sitio que no hace otra cosa que generar un planteamiento común hacia el arte y, en lo específico, hacia la pintura. En esta autonomía se engloban aquellos puntos que son la consecuencia directa de esta visión. Destacamos sobre todo los elementos queridos por Bataille y que sin duda

---

<sup>57</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 100.

<sup>58</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 145-46.

identificamos en la pintura de Bacon: el rechazo al academicismo, la pintura como un medio heterogéneo, una superación de los límites que lleva consigo la superación de la forma misma. En este capítulo hemos hecho algunas aclaraciones sobre el materialismo; el artículo de Benjamin Noys nos ha mostrado cómo todos los conceptos del mundo heterogéneo bataillano son como sinónimos del bajo materialismo, el autor los define como “nicknames”. Por tanto, la pintura es aquí un medio que ayuda a poner al arte afuera de cualquier sistema, afuera de cualquier condición académica, aspectos identificados como burgueses para Bataille. La intención es llevarlo todo hacia una alteridad, un proceso que necesita la superación de todos los límites que se le imponen.

Michel Leiris, como hemos visto, es una figura “puente” entre el escritor y el artista. En su importantísimo libro sobre Bacon, *Francis Bacon, cara y perfil* (*Francis Bacon, face et profil*), se desprenden estos mismos elementos en su crítica hacia la obra del pintor: “Étranger à l’académisme par sa formation – [...] - , Francis Bacon n’est assurément pas un Naïf appliqué à élaborer des chefs-d’œuvre artisanaux mais, au sens étymologique, un autodidacte et, si l’on en juge par l’originalité abrupte de ce qu’il a produit, un franc-tireur qui certes sait rendre hommage à ceux qu’il tient pour de grands maîtres, mais ne se rattache à aucune, école.”<sup>59</sup> Leiris define su pintura con el mismo termino empleado por Bataille en *Las lagrimas de Eros*: es una pintura abrupta, una pintura que no hace referencia a ninguna escuela. Lo que pone a Bacon afuera de cualquier academismo es su formación autodidacta y su rechazo a cualquier movimiento artístico. Bacon defiende su propia autonomía como artista. Se trata de algo que se traslada también a su pintura, a su arte, a sus figuras, las cuales reflejan esta fuerza subyacente en un concepto del arte más general. Es así como todo se aleja de una figuración común y también del abstraccionismo de su tiempo.

Lo de ser autodidacta no excluye influencias directas sobre la pintura de Bacon. La misma pintura, considerando otros artistas, la fotografía y el cine, son los elementos que, añadidos a un aprendizaje solitario, han dado vida a la obra y al pintor que conocemos y apreciamos hoy en día.

Empezamos primero por sus consideraciones hacia una pintura más contemporánea. Picasso, como hemos visto, es para él el genio del siglo, es el hombre que lo inicia en el arte de la pintura. La copiosidad de la obra picassiana pasa a través de muchos estilos en el tiempo, pero Bacon queda fascinado, sobre todo, por su producción

---

<sup>59</sup> Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil* (Paris: Albin Michel, 2004), 62.



entre el 1926 y el 1932. Es este el periodo en el que Picasso está influenciado por el surrealismo, aunque el pintor permanece en una posición independiente, al margen del grupo de Breton, con el que mantiene una buena relación de amistad. Una exposición parisina del pintor español al final de los años veinte, la exposición en la galería Rosenberg, fue el evento que convenció a Bacon de que su camino era la pintura. Picasso saca una capa de sus ojos y le ayuda a ver la realidad: “Moi, à une certaine époque de ma vie, j’ai très influencé par Picasso. En fait, « influence » n’est peut-être pas le mot exact, [...]. Disons peut-être que Picasso m’a aidé à voir... [...]. Tout ce que je voyais de lui en ce temps-là avait une répercussion énorme en moi. Ça m’a beaucoup changé. C’est, comme je vous l’ai dit, en voyant une exposition de lui chez Rosenberg à Paris que j’ai décidé de commencer à m’essayer à la peinture.”<sup>60</sup>

Hemos visto el peso que Picasso tiene en la revista *Documents*: todos los que intervienen para hablar de arte, de figuración, de libertad, están de acuerdo con opinar que Picasso lleva consigo, y a través de su obra, un principio de rebeldía que se adhiere perfectamente al espíritu de la revista. En el número tres de 1930, dedicado enteramente a él, se va componiendo la figura de un revolucionario de la historia del arte, un rebelde que rompe totalmente con la figuración y con las formas a las cuales estamos acostumbrados. De esta manera, todo nuestro sistema, todo lo que nos esperamos ver en una obra, se viene abajo. La consecuencia de este fenómeno juega un rol importante en nuestra percepción, lo que implica una mayor participación del espectador. Por tanto, no cabe duda de cuánto la figura de Picasso ha sido impactante en la producción artística de Bacon. Lo hemos tratado en primer lugar porque ha sido él el “culpable”, ha sido él el artífice del Francis Bacon pintor.

Retrocediendo en el tiempo, la crucifixión de Cimabue se ha quedado impreso en la memoria de Bacon. Se trata de una obra que ha podido ver antes de la inundación que afectó a Florencia en 1966: “Parmi les Italiens, je pense à Cimabue. J’avais vu sa *Crucifixion* à Florence avant qu’elle ne soit détruite. C’est une des plus merveilleuses Crucifixions que j’aie jamais vues. Quand Florence a été inondée, elle a été terriblement endommagée. [...] Peut-être avais-je gardé le souvenir intact de ce qu’elle était avant sa destruction, et c’est la raison pour laquelle j’ai trouvé ce qu’il en restait encore

---

<sup>60</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 30-31.

merveilleux.”<sup>61</sup> De la escuela italiana no faltan apreciaciones para la pintura de Rafael y Miguel Ángel, en especial para este último: sus dibujos y la grandeza de sus formas.

Ingres y su *El baño turco*, Géricault por las representaciones del cuerpo humano, Manet, Monet, Cézanne, Van Gogh, este último como otro genio de la pintura, un genio que ha podido llevar a la tela las cosas más simples con el realismo más extremo. Bacon nombra a muchos pintores en estas entrevistas con Archimbaud. Queda claro que el referente máximo siempre ha sido la pintura. Hasta hablando de Giacometti, como hemos ya mencionado, ha expresado más preferencia por sus dibujos que por su escultura: “Pendant assez longtemps on a, je crois, méconnu ses dessins. Ils sont pourtant, à mon avis, ce qu’il a fait de plus fort. [...] Vous savez, je crois qu’il y a des sculptures de Picasso qui sont beaucoup plus importantes que n’importe quelle sculpture de Giacometti, et en définitive ce sont vraiment ses dessins que je préfère.”<sup>62</sup> Archimbaud llegará a preguntarle qué otros artistas más cercanos a él tienen una influencia sobre su obra, trata de volver al presente, trata de entender si la influencia del arte contemporáneo llega a un fin solo y exclusivamente con Picasso. Bacon menciona el pop art y Warhol. Nos comenta que, en el momento de esta entrevista, hay una exposición dedicada a este movimiento en la Royal Academy. Para el pintor se trata de una exposición que está vacía y mirar a estas obras es como no poder ver nada, solo se trata de realismo, nada más que un simple realismo. Un realismo que no es el mismo atribuido a Van Gogh, porque Van Gogh logra superarlo a través de su obra pictórica: “Cette exposition à l’Academy, j’ai trouvé cela finalement très triste, très déprimant. C’est dommage, parce que chez Warhol il y avait des choses intéressantes, [...]. D’une façon générale Warhol avait de bons sujets, il savait très bien les choisir, mais son problème, au fond, c’est qu’il faisait du réalisme, du simple réalisme et en définitive ça n’a pas abouti à quelque chose de très intéressant.”<sup>63</sup>

La pintura contemporánea para Francis Bacon se acaba, evidentemente, con Picasso. Hablando de Warhol, le cuesta apreciarlo verdaderamente como un artista, solo admite que su obra destaca respecto a las otras del pop art, porque los sujetos están bien elegidos; de manera que Warhol no crea, solo tiene buenas ideas. Bacon guarda un concepto “clásico” del arte: sus telas, sus pinceles, sus colores al óleo, en definitiva, una cierta fisicidad es dueña de su obra. Si hay que hablar de arte, hay que referirse a la pintura, hay que referirse a algo que tiene algo más que la sola idea del artista, nos

---

<sup>61</sup> Ibid., 35-36.

<sup>62</sup> Ibid., 54.

<sup>63</sup> Ibid., 46-47.

enfrentamos con un proceso que pasa a través de la mente, a través de las manos del mismo artista. Bacon crea, como veremos, a través de su sistema nervioso, todo pasa a través de su propia percepción antes de desembarcar en la tela.

Entre los varios pintores sobre mencionados ha faltado el nombre de uno muy relevante, alguien que ha sido una de las grandes obsesiones de Bacon: Velázquez. Un nombre que nos llevará hacia otra importante influencia en su pintura: la fotografía. Al principio del epígrafe hemos declarado que la pintura para Bacon es un misterio, esto es justamente lo que Velázquez encarna para Bacon: es un artista misterioso. Además, y precisamente en el retrato de Papa Inocencio X, se desprende toda su esencia. Es un pintor que se encuentra como al límite, un límite bien encarnado por esta obra. Atrapado por los colores de dicha obra, Bacon no ve solo un retrato de 1650, sino que siente la personalidad de quien ocupa esta silla y esto solo pasa gracias y a través de la mano del artista: “On aimerait en effet faire cette chose qui consiste simplement à se promener au bord du précipice et, chez Velázquez, c’est une chose très, très extraordinaire qu’il ait pu se tenir si près de ce que nous appelons « illustration » et en même temps ouvrir si entièrement aux choses les plus grandes et les plus profondes qu’un homme puisse sentir. C’est ce qui fait de lui un peintre si étonnamment mystérieux.”<sup>64</sup>

Nuestro artista no vio nunca la obra de Velázquez que tanto le obsesionó, trabajó siempre con fotografías para dar vida a su propia versión del papa Inocencio X. En la misma entrevista con Sylvester declara que eligió no ver a la obra en vivo, pues era tanto el respeto que le tenía, era tanta la grandeza de la pintura que no quiso arriesgar una comparación respecto a lo que hubiera sido luego su versión. La intención de Bacon con esta obra ha sido evidentemente registrar una imagen, pero el paso siguiente era apropiarse de ese registro y deformarlo: algo que no ha podido nunca evitar. La deformación aplicada por el pintor refleja el aspecto bestial que reside adentro de la tela, más aun, en el protagonista de la obra. Un proceso este que no se apoya exclusivamente en la estricta realidad de una imagen que, aunque pictórica y muy cercana a lo que es la esencia de una fotografía, es algo propio a lo de ser un pintor, obviamente según la visión de Bacon: “J’ai toujours pensé que c’est l’un des tableaux les plus grands qui soient au monde et c’est pas obsession que je m’en suis servi. Et j’ai essayé, sans aucun succès,

---

<sup>64</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 34.

d'en établir certains enregistrements, - des enregistrements déformés. Je le déplore, parce que je pensé qu'ils sont très bêtes.”<sup>65</sup>

La utilización de la fotografía para Bacon no supone exclusivamente un apoyo destinado a generar una copia: la fotografía le sirve para que su propia visión de la imagen penetre en la misma y genere lo que luego vemos en la tela. Nos ocuparemos luego del proceso creativo y de todos los elementos necesario en la creación de la obra artística. Ahora la pregunta es: ¿por qué la fotografía? La fotografía es para nuestro pintor una intermediaria, representa el mejor instrumento de arranque que le permite trabajar a partir de un dato real. Él mismo declara poseer muchos libros de fotografías. Como por ejemplo las de Muybridge, que estudian el movimiento del cuerpo, pero también las de bestias salvajes o las de radiografías del cuerpo humano en varias posturas. Se trata de imágenes que logramos colocar quizás de una forma genérica, o sea como una especie de archivo personal. Bacon es también un retratista y a la hora de trabajar con alguien, en presencia de alguien más en su propio estudio, esto no lograba ayudarlo a crear, le causaba inhibición: su sistema nervioso era tan susceptible que solo podía trabajar en soledad, así que, en este caso, aun más en el caso de hacer un retrato, utilizaba la fotografía como una intermediaria.

¿Cómo se pasa de una fotografía común a lo que luego vemos reproducido en una obra de Bacon? La deformación es algo evidente, pero ¿qué es lo que el artista deja atrás? Bacon deja atrás la apariencia de la realidad, la apariencia de las personas: “Il se passe quelque chose de très bizarre à propos des portraits: les gens qui ont une idée préconçue de ce à quoi ils ressemblent, ou de ce à quoi ils voudraient ressembler. Si vous vous en écartez, ça ne leur plaît pas. Et puis, j'aime faire le portrait de gens que j'aime, que j'aime comme personnes, et dont j'aime l'apparence. Ça me serait très difficile de peindre des gens que je n'aime pas.”<sup>66</sup> El discurso sobre el academismo, el sistema y todo lo que estamos acostumbrados a dar por asumido y aceptado, pasa se manifiesta en esta declaración. Tenemos la pretensión de aparecer de una determinada manera, hasta nuestro aspecto exterior, nuestro envoltorio, Leiris hubiera dicho nuestra piel, está sujeto a una idea preconcebida. En esta idea el pintor deja pasar su arte, en la absoluta conciencia de que su retrato pueda no gustar a quien se lo haya pedido, él solo quiere llevar a la tela lo que es la esencia del ser humano en cuestión, su forma corporal, y si tiene que ser un

---

<sup>65</sup> Ibid., 43.

<sup>66</sup> Ibid., 208.

retrato, sus facciones ya no cuentan. No se trata de una mera y simple deformación, ya que la deformación es parte de un proceso que tiene como objetivo penetrar en la esencia de las cosas, sean estas demasiado reales, demasiado crueles, demasiado brutales.

Entre los varios libros de fotografías que han capturado la atención del artista ha habido uno muy peculiar y cercano a cuanto hemos tratado con referencia a las partes corporales en *Documents*. Se trata de un libro con fotografías de bocas, bocas enfermas capturadas en toda su integridad: “Une autre chose qui m’a fait réfléchir au cri humain, c’est un livre que j’avais acheté dans une librairie de Paris [...], un livre d’occasion où il y avait de belles planches coloriées à la main relatives aux maladies de la bouche, de belles planches montrant la bouche ouverte et l’examen de l’intérieur de la bouche; et elles me fascinaient, et j’en étais obsédé.”<sup>67</sup> Algo que nos puede parecer desagradable a la vista parece ser fuente de inspiración para Bacon. Las imágenes en cuestión son para él bellas y fascinante. Entre algo meramente medico y quizás el brillo de los fuertes colores que han podido capturar su atención, el artista va más allá de la enfermedad, allí donde la expresión más sensible del sufrimiento se manifiesta con el grito. Lo que él ve en estas planchas es el grito del ser humano, volvemos al ser bestial, aquel que Bataille desvela en su artículo sobre la boca: “[...], orifice des impulsions physiques profondes: [...], mais à peine ces impulsions deviennent violentes qu’il est obligé de recourir à la

FRANCIS BACON: *STUDY FOR THE NURSE IN THE FILM BATTLESHIP  
POTEMKIN*, 1957.

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, 40-41.

façon bestiale de les libérer.”<sup>68</sup> Analizaremos de manera más detallada este aspecto, junto con otros relacionados con el cuerpo más adelante.

A partir de estas imágenes, como él mismo cuenta, ha podido conocer o quizás ya estaba en su memoria, el grito de *El acorazado Potemkin*: “El alors j’ai vu – ou peut-être même le connaissais-je déjà – le film du *Potemkine*, et j’ai tenté de me servir du cliché du *Potemkine* comme d’une base qui me permettrait d’utiliser aussi ces merveilleuses illustrations de la bouche humaine.”<sup>69</sup> En el mismo texto, unas entrevistas más adelante siempre con Sylvester, Bacon afirma que aprecia mucho el trabajo de Eisenstein, sus capacidades como cineasta, así como el cine de Buñuel. Pero la verdadera influencia representada por el cine en la obra artística de Bacon se manifiesta en los trípticos, otra peculiaridad del pintor, otra forma “clásica” de pintar, una vieja practica que él adapta a su arte y a sus necesidades. Bacon está interesado en lo que es la idea de la sucesión de las imágenes y de hecho podrían ser más de tres; pero él suele utilizar tres telas seguidas, especificando de manera muy estricta que hay que exponerlas siempre por separado:

Bien sûr il y a trois toiles, et l’on peut identifier cela à une vieille pratique. En effet, chez les primitifs, on trouve souvent l’utilisation du triptyque, mais pour moi cela correspond



<sup>68</sup> Bataille, «Bouche», *Documents* n.º 5 (1930): 300.

<sup>69</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 41.

plutôt à l'idée de la succession des images qui existe par exemple au cinéma. Il y a souvent trois toiles, mais je ne sais pas si je ne pourrais pas continuer, en ajouter d'autres. [...] ce que je sais c'est que j'ai besoin que ces toiles soient séparées les unes des autres.<sup>70</sup>

La cuestión del cine parece estar muy vinculada a la fotografía. Se trata de considerar la que es la sucesión de las imágenes, algo que vemos siempre cuando hay algún fotograma que es más impactante que cualquier otro, el que mayormente capta nuestra atención, como en el caso del grito en la película de Einstein.

Estos, entonces, son los elementos que han contribuido al arte de Bacon, influencias que acercan aún más su figura a la de Bataille: la pintura de Picasso, la que mayormente destaca entre otras, la fotografía, instrumento visual de *Documents*, el cine, el cine más bien relacionado con las imágenes. Existen fotografías que documentan el estado de su estudio, un sitio de una fuerte carga visual, algo de la cual el artista necesitaba impregnarse para dar vida al proceso creativo. Todo este material es testigo de cómo el realismo penetra en la creación y se convierte en algo primario. Un realismo que sabe a verdad y que al mismo tiempo es solo y exclusivamente el realismo de Bacon. El realismo al cual nos referimos destaca ampliamente de una mera imagen que quiere documentar algo, la mano del pintor pasa en el medio de este proceso: nuestro artista declara únicamente que la realidad se compone de capas, como pantallas que nos impiden ver. Entonces él se ocupa de quitar estas capas para luego representar lo que hay más abajo: "Nous vivons presque toujours derrière des écrans, - une existence voilée d'écrans. Et je

---

<sup>70</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 138-39.

pensé quelquefois, quand on dit que mes œuvres ont un aspect violent, que j'ai peut-être été de temps en temps capable d'écarter un ou deux de ces voiles ou écrans.”<sup>71</sup>



PERRY OGDEN: FRANCIS BACON'S 7 REECE MEWS STUDIO, LONDON, 1998.

La obra de Bacon ha sido evaluada como violenta; algo que no hay que apuntar a la obra del artista en sí, sino al mundo: las capas que obstruyen nuestra visión son justamente la que cubren dicha violencia, las que cubren también la crueldad, características estas del mundo, características de la realidad. Este quitar capas para que podamos ver algo que ya es verdadero, nos manda hacia este lado oscuro, este mundo de las tinieblas donde las gnososis se desarrolla, algo del cual tendríamos que tomar consciencia, aceptarlo finalmente. Bataille declara que la pintura es vehículo de la gnosis; analizando este asunto en el anterior capítulo, con referencia al bajo materialismo y a su relación con el cuerpo, hemos visto cómo nuestro autor ve posible trasladar su concepto a las artes visuales, llevando todo el discurso a la forma. Merece la pena reiterar la cita: “Or, aujourd’hui, dans le même sens, les figurations plastiques sont l’expression d’un matérialisme intransigeant, d’un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles, rivalisant naïvement avec des épouvantails frappant de stupeur.”<sup>72</sup>

La inflexibilidad del materialismo penetra en las formas tradicionales, generando estupor, quizás generando un cierto sentido de violencia o propiamente un sentido de

<sup>71</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 88.

<sup>72</sup> Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose», *Documents* n.º 1 (1930): 8.



violación en el caso de Bacon. Hablar de formas en el caso de Bacon es indiscutiblemente referirse a las formas humana; perder la forma no es dejar de ser humano por completo, pero tampoco llegar a una total abstracción: el pintor es una figura al límite, como sus obras. Habla de generar formas orgánicas, orgánicas porque nos siguen perteneciendo, pero de una manera en la cual no estamos acostumbrados a verlas: “Et je pens   qu’il y a l   tout un domaine que Picasso a ouvert et qui, en un certain sens, n’a pas été explor  : une forme organique qui se rapporte    l’image humaine mais en est une complète distorsion.”<sup>73</sup> El reto para el pintor es perder estas formas, él mismo sugiere que en la oscuridad es más fácil: “Eh bien, il est plus facile de perdre la forme dans l’obscurit  , n’est-ce pas?”<sup>74</sup>

Quitar capas y mostrar la realidad, esa realidad que se esconde bajo un velo; algo que necesita una intervención efectiva en lo que es la forma. Sería justo decir que es la forma misma la que paga el precio por esta visión que se esconde ahí abajo; la forma es la que tiene que ser sacrificada absolutamente. Todo un proceso, un círculo que genera violencia, pero ya no podemos hablar de una realidad violenta o de sujetos violentos, las formas se vuelven violentas para nuestros ojos desacostumbrados, cuando para Bacon, solo se trata de mostrar la verdad.

Hay que descartar entonces este concepto de pintura violenta, porque no cabe en las intenciones del artista. Si miramos de una manera general su pintura, logramos ver que la forma se pierde: el sujeto, el hombre de Francis Bacon en todas sus particularidades, pierde su forma, pero no del todo. Dejar atrás la apariencia es, como hemos visto, una de sus intenciones, pero hay que subrayar algo determinante aquí, sobre todo a la hora de relacionar este pintor con la figura de Georges Bataille. El discurso sobre la alteración de las formas, tan querido por nuestro autor y manifiesto en la pintura que estamos analizando, lleva consigo, arrastra más bien, un ámbito común a estos dos personajes: el distorsionar la realidad, a pesar de la apariencia, a pesar de la figura, no genera una destrucción total de figura misma. A través de este proceso creativo, el de Bacon, se recupera como una prueba, se devuelve una traza de la figura y esto es lo que efectivamente nuestros ojos ven.

Con el resultado que se nos plantea delante de los ojos se establece una conexión entre la forma y la falta de la forma. Esto es dualismo, esta es la necesidad que une a estos

---

<sup>73</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 14.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, 18.

dos polos aparentemente opuestos: “Ce que je veux faire, c’est déformer la chose et l’écarter de l’apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l’apparence.”<sup>75</sup> Bacon nos explica que dejar atrás la apariencia, o sea intervenir en la forma corporal de manera que esta última ya no esté cargada de reglas y de normas corporales, significa atribuirle también una cierta libertad de expansión en la obra. La deformación a la cual el pintor se refiere debe de tener una importante característica: debe llevar a la obra, debe restablecer un poco de esta apariencia que no del todo está perdida. Dicho fenómeno implica una importante recuperación de algo que igualmente no será nunca una apariencia ordinaria, porque la deformación ya actuó. Si en este proceso queremos reconocer trazos del pensamiento bataillano, hay que tener en cuenta el desarrollo de la pintura y en esta pintura parece asomarse la muerte, más bien la consciencia de la muerte. En esta misma entrevista con Sylvester, citando a Oscar Wilde, Bacon dice: “matamos a lo que amamos”<sup>76</sup>; un concepto fuerte que parece expresar el vínculo que siempre negamos reconocer: el vínculo entre la vida y la muerte, algo que parece manifestarse a través de deformación que el pintor hace sobre los hombres de sus pinturas.

Bacon no argumenta de manera explícita su cita, es un pintor que preserva su acto creativo y en este hace confluir todo lo que las palabras no llegarán nunca a poder expresar. En este proceso caben cosas que no se pueden justificar y, por esto, prontamente lleva a su interlocutor a su nivel, en la tela, en la pintura, en el arte. En esta discusión entre la forma y la falta de la forma, esta discusión que desprende un cierto dualismo, se establece el parámetro más inflexible, un punto sobre el cual el artista se vuelve intransigente: la figuración que su obra conlleva es una figuración que tiene que dejar atrás cualquier tipo de narración. Al reiterar a Sylvester que su pintura no es un daño, una violación infligida a la figura, añade: “Je ne pense pas que ce soit un dommage. Vous pouvez dire que c’en est un, si vous prenez la chose au niveau de l’illustration. Mais non si vous la prenez au niveau de l’art tel que je conçois. On transmet la sensation et le sentiment de la vie de la seule façon qu’on peut.”<sup>77</sup>

El nivel de la ilustración no encaja con el nivel de la pintura. El planteamiento de Bacon pasa a través de nuestra percepción: nuestra mente tiene un compendio de imágenes conocidas, como un archivo y por aquí pasa todo lo que es figurativo y cuanto

---

<sup>75</sup> Ibid., 46.

<sup>76</sup> Ibid., 49.

<sup>77</sup> Ibid.

más la figuración se acerque a la ilustración, o sea a algo fiel a lo que es semejante, más reconocible es para nosotros. Pero ¿nos hemos preguntado semejante a qué? Semejante a lo que ya conocemos y sabemos, algo que pretendemos conocer y pretendemos saber, sin ningún enigma. Cuando miramos a algo que es meramente ilustrativo, todo pasa por nuestra inteligencia, tratamos de atribuir un significado a lo que vemos; si lo que miramos no es ilustrativo, ilustrativo con su fuerte acepción de explicativo, claro, todo pasa por nuestra sensibilidad. Un enigma se plantea porque la apariencia ya no es ni definida, menos aun, conocida: “Eh bien, pense que la différence est qu’une forme illustrative vous dit immédiatement en passant par l’intelligence ce que la forme signifie, alors qu’une forme non illustrative agit sur la sensibilité et ensuite vous ramène lentement, goutte à goutte au fait. Mais pourquoi en est-il ainsi, on ne sait pas. C’est peut-être lié à l’ambiguïté des faits eux-mêmes, à l’ambiguïté des apparences, [...]”<sup>78</sup>

Bacon solo nos puede hablar de lo que es figuración, de lo que queda de esta figuración, mejor dicho. Es propiamente esto lo que lo coloca en un sitio límite en el espacio de la historia de arte: no llega nunca al abstraccionismo, tampoco a un arte figurativo pleno. El artista defiende su manera de llevar todo a la tela, considerando su rol de pintor como un rol impregnado de unicidad; lo que vemos es su sentimiento, es su sensación, es su propia visión. Antes que nuestra percepción, hay que tener en cuenta primero la percepción del artista, esto es lo que lo coloca siempre al límite de cualquier movimiento.

Gilles Deleuze en su *Francis Bacon: la lógica de la sensación (Francis Bacon: logique de la sensation)* argumenta muy bien esa percepción, algo que logra conectar con lo que efectivamente son “las etiquetas” de la historia del arte. La sensación de la que habla Bacon no es unívoca, pasa de un lado al otro de la obra, atraviesa las varias áreas, genera deformaciones, las deformaciones del cuerpo:

[...], Bacon constantly says that sensation is what passes from one “order” to another, from one “level” to another, from one “area” to another. This is why sensation is the master of deformation, the agent of bodily deformation. In this regard, the same criticism can be made against both figurative painting and abstract painting: they pass through the brain, they do not act directly upon the nervous system, they do not attain the sensation, they do

---

<sup>78</sup> Ibid., 62.

not liberate the Figure – all because they remain at *one and the same level*. They can implement transformations of form, but they cannot attain deformation of bodies.<sup>79</sup>

Deleuze quiere destacar aquí que no se trata de una simple alteración de la forma, sobre todo desde un punto de vista figurativo, visivo, lo que le resulta es algo chocante, algo que ha pasado por el sistema nervioso del pintor y el resultado trata de alcanzarnos y atacarnos; tacar nuestras certezas y nuestra idea de figuración, una figuración distinta que arrastra en la obra lo que queda de un cuerpo. Todo esto es como un mecanismo provocado por esta intención de no narrar, no comentar una historia, no construir ningún tipo de idea supuesta que hubiera detrás de lo que hay en la obra: no ilustrar.

Bacon habla de los niveles, los niveles de la pintura, razón por la cual se aleja y pretende destacarse de la abstracción. Esta última desarrolla sus formas exclusivamente en un nivel, el nivel estético, algo insuficiente para nuestro pintor, porque en su concepto de arte la pintura es una dualidad y se mueve, como nos ha explicado Deleuze, en este continuo ir y venir entre distintos niveles. Las formas se alteran, generando una crisis del sistema de las imágenes, imágenes que solo son un recordatorio, sirven de arranque, pero no sabemos nunca adónde nos conducirán si a la forma o a la tela. Retomando una de las entrevistas con Sylvester: “Une des raisons pour lesquelles je n’aime pas la peinture abstraite, ou qui font qu’elle ne m’intéresse pas, c’est que je pensé que la peinture est une dualité et que la peinture abstraite est une chose entièrement esthétique. Elle opère toujours à un seul niveau.”<sup>80</sup>

En la introducción al libro que recoge las entrevistas entre Bacon y Archimbaud, este último identifica en el gesto pictórico del artista un dualismo que genera lo que efectivamente vemos: “Dans un même geste l’horreur et la beauté, l’obscène et le sublime.”<sup>81</sup> En estos términos es imposible que la pintura nos comente algo definido, nos cuente una historia, guiándonos por el sentido más común del término “narración”; la operatividad identificada en esta, la desplaza en un más allá, pues su dualismo no la pone en ningún sitio definido, porque su continuo movimiento nunca le abandona. Si observamos una pintura de Bacon, una cualquiera, una primera forma de dualismo ya resulta evidente en la misma estructura de la tela: encontramos, de una manera general, el cuerpo de una persona, un cuerpo no identificado, no delineado, cuya forma escapa a sí misma. Existe también una estructura geométrica, una jaula donde la figura se sitúa,

---

<sup>79</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (London: Continuum, 2004), 36.

<sup>80</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 64.

<sup>81</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 7.

unas líneas bien marcadas y definidas que involucran a la figura humana. En la misma tela se manifiestan polos opuestos, en un absoluto clima de necesidad. El mismo cuadro elegido por Bataille en *Las lágrimas de Eros* (véase página 202 de este capítulo) nos muestra una pareja abrazada en la cama, una actitud muy física, y detrás de estos, unas líneas geométricas que limitan un espacio cubico.

El horror y la belleza, lo obscuro y lo sublime en el mismo gesto: un dualismo que se alimenta de sus partes contrastantes, de sus partes colocadas al límite de todo. Al hablar de la reciente exposición *Bacon en toutes lettres* (Centre Pompidou), hemos nombrado otro texto de Bataille que ha sido encontrado en la biblioteca del artista y que, para este, ha representado efectivamente una influencia: *La experiencia interior* (1943). Este libro expresa el dualismo de nuestro autor y Didier Ottinger, autor del texto ya tomado en examen e incluido en el catálogo de la exposición, vincula el libro de Bataille, citándolo también, con la pintura de Bacon en estos términos: “*L’Expérience intérieure* de Georges Bataille occupe une place particulière dans la bibliothèque de Bacon. [...] s’assigne comme objectif de «lever le rideau de la tragédie». Une tragédie que Bataille juge consubstantielle à l’existence humaine, rendue possible «qu’à la condition de détruire, de tuer, d’absorber [...]. Et non seulement des plantes, des animaux, mais d’autres hommes.»”<sup>82</sup> La tragedia según Bataille, esa que se manifiesta a través de una “dramatización de la existencia” es algo que el pintor logra llevar a la tela y lo hace con fuerzas opuestas, energías cuyo objetivo es superar el horror para poder así llegar al éxtasis tan querido a nuestro autor. Sigue Ottinger: “Aux états «d’extase ou de ravissement» que le philosophe dit ne pouvoir être obtenus qu’«en dramatisant l’existence en général», Bacon répond par des tableaux qui convoquent sur la toile des forces, des énergies antagonistes. «dans la bataille on aborde l’horreur avec un mouvement qui la surmonte: l’action, le projet lié à l’action permettent de dépasser l’horreur.»”<sup>83</sup> De esta manera, el horror se vuelve como una condición necesaria para que

---

<sup>82</sup> Ottinger, «Bacon en toutes lettres». En *Bacon en toutes lettres*, 24.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 25. En este mismo texto el autor habla de anti-idealismo, otro carácter común a Bataille y a Bacon gracias a la figura de F. Nietzsche. Al introducir esta exposición hemos puntualizado que la figura del filósofo alemán estaba presente entre las lecturas del pintor y, además, ha sido elegida como figura literaria de la muestra. Sin nos quedamos en el ámbito del dualismo, se hace referencia aquí a la contraposición entre el apolíneo y el dionisiaco en la obra Nietzsche. Bacon lleva este concepto a la tela. La geometría y el lirismo gestuales son, efectivamente, partes de una misma obra, partes de una misma composición pictórica. La geometría es aquella que ve a las figuras inscriptas en composiciones lineares; el lirismo gestual es el movimiento que dichas figuras cumplen. Ottinger nos lo describe así, hablando de “dionisiaco pictórico”: “C’est bien Dionysos qui lui enjoint de jeter la peinture à pleines poignées sur la toile, de faire du tableau la surface d’inscription d’une chorégraphie lyrique, le lieu d’enregistrement d’une geste sous l’emprise de l’ivresse bachique; lui encore qui lui inspire des sujets qui disent la ductilité, l’instabilité des

el ímpetu de la obra pueda alcanzar el éxtasis, generando una polaridad en la obra, materializando figurativamente el pensamiento de Bataille.

En este dualismo que no opone, sino compenetra, Michel Leiris también identifica el éxtasis y el dolor. En el capítulo anterior, al introducir el concepto de heterología, hemos especificado que el dualismo bataillano empieza ahí, donde lo sagrado y lo profano interactúan constantemente: dos esferas que unen y se unen para demostrar cómo se exige una visión total del hombre. Ahora nos colocamos en frente a una obra de Francis Bacon y, a través de la percepción, ese canal por el cual hay que pasar, sentimos angustia, sentimos éxtasis.

Así Leiris nos conduce hacia Bataille, hacia lo sagrado, algo que en las obras del artista puede llegar a ser detectable:

Assurément l'art de Francis Bacon matérialisé par des créations étrangères à toute croyance et dont il affirme qu'elles ne sont porteuses d'aucun message, s'avère d'une laïcité, d'une positivité trop grandes pour que parler de *sacré* à ce sujet ne soit pas téméraire. [...] des œuvres qu'on peut sans aberration regarder comme dotés d'une aura de sacré, non certes en raison de leur contenu, [...], mais parce que chacune des œuvres en question paraît relever d'un protocole privilégiant certains éléments qui sembleront d'autant plus vivants qu'on les aura visiblement soustraits à la platitude du profane [...].<sup>84</sup>

Leiris identifica, entonces, un aspecto sagrado en la pintura de Bacon. ¿Lo sagrado de Leiris es lo sagrado de Bataille? La experiencia común de *Le collège de Sociologie*, experiencia que ha querido identificar las manifestaciones de lo sagrado en lo cotidiano, nos ayudaría a decir que sí: la acepción podría ser la misma.

Lo sagrado bataillano hunde sus raíces en la “producción de cosas sagradas”, de sacrificios, sacrificios que llegan a la muerte. Conceptos que, como hemos visto, se dividen entre una ritualidad que no quiere pertenecer solamente a la religión, sino también insinuarse en los elementos de lo heterogéneo y el arte es uno de estos. Bataille considera el arte como un digno vehículo apto para la representación de algo sagrado. Nuestro autor une la esfera del sacrificio a la representación artística y sabemos que esta postura no hace otra cosa que manifestar una crítica a la estética, algo que Leiris logra ver también en Bacon, cuando se opina sobre su arte, un arte que: “[...] remise en cause non seulement

---

formes: des jets d'eau, des dunes de sable aux contours instables, constituant à travers ces toiles un catalogue de l'Informe, l'inventaire iconographique de l'impossible «dyonysisme picturale»”. Ibid., 22-23.

<sup>84</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 124-25.

des esthétiques traditionnelles mais du bien-fondé de l'art même et donc de l'attitude « artiste »), [...].”<sup>85</sup>

Nuestro estudio en el capítulo dos ha podido identificar cómo actúa el sacrificio sobre el cuerpo desde un punto de vista figurativo. A partir de algo teórico, hemos tratado de demostrar cómo en la revista *Documents* se llega a expresar este fenómeno, algo que confirma que detrás de todo hay un Georges Bataille que mueve los hilos, que contamina el ambiente con sus ideas transgresoras. Ahora bien, si queremos trasladarlo todo al arte, debemos dar un paso más. En la obra baconiana se identifica también un sacrificio. Gracias a esto podemos llegar a este dualismo que hace convivir tanto el éxtasis como el horror, un horror que sabe a lo sagrado: “[...] ambiguïté de ces figures nullement expressionnistes mais souvent distordues au point d’être, en fait, propres à déclencher un sentiment proche de ce mélange d’extase et d’angoisse qu’on nomme horreur sacrée et qui est peut-être éprouvé avec le plus d’acuité quand, moment vertigineux aux sources variables à l’extrême, il semble que l’on entre en contact intime avec la réalité enfin mise à nu; [...].”<sup>86</sup>

La idea de pintura para Bacon está también en su necesaria autonomía. Las influencias de las imágenes, desde la fotografía al cine, son todos elementos que nos han conducido hasta el descubrimiento de su realismo. Lo que él quiere que veamos debajo de los “velos” impuestos, se reduce a un dualismo que pone como protagonistas de una verdadera lucha tanto la figuración como la falta de esta. Reiteramos que la simple y única alteración de las formas no es lo que más se adapta a un cuadro de este artista, su dualismo, así como para Bataille, no permite la neta separación entre forma y materia. Para el pintor, la negación del academicismo pasa a través de una postura planteada en absoluta autonomía respecto a todo lo que en el arte se está desarrollando a su alrededor. En este sentido, Bacon no ha declarado nunca explícitamente su posición en contra del idealismo: Bacon es un pintor y ha expresado su postura con su arte. Dejar atrás las apariencias de las cosas, más bien la apariencia de las personas, es algo que por cierto cabe en este discurso. La forma pierde su lugar predefinido, pierde su importancia.

Hemos empezado el capítulo con algunas observaciones sobre el materialismo. Desde un concepto más general de materialismo, hemos llegado, junto con las consideraciones hechas por Benjamin Noys en su artículo, a lo que es el bajo materialismo

---

<sup>85</sup> Ibid., 125.

<sup>86</sup> Ibid., 126.

y cómo opera en el discurso entre forma y materia, evidenciando cómo el dualismo bataillano no permite una absoluta categorización ni de la forma ni de la materia. A partir de estas consideraciones, vimos cómo para Bacon la pintura es algo dualista: propaga su acción, manifestando este continuo ir y venir entre un nivel y el otro, excluyendo cualquier tipo definición y dejando, por supuesto, sus trazas en la tela. Para Bacon, aunque actúe una deformación, nunca se llegará a la completa desaparición de la figura. Bataille, según Denis Hollier y como hemos visto antes, ve en la pintura un medio que no puede dejar atrás la figura humana; esta tiene que estar presente en la obra, pero el arte expresa su figuración pasando por una eliminación del cuerpo humano, al mismo tiempo no se trata nunca de una eliminación total.

Los puntos comunes, estas afinidades que hemos analizado aquí, nos ayudan a imaginar cómo el pensamiento de Georges Bataille puede ser reconocido en la pintura de Bacon. Puntos que nos sirven de apoyo a los siguientes epígrafes, en los cuales trataremos de identificar una efectiva contaminación del concepto del bajo materialismo en lo que son los cuerpos de Francis Bacon, asumiendo, obviamente, el cuerpo como un vínculo indisoluble, como instrumento necesario a través el cual dicho materialismo logra manifestar sus efectos.

### **III.4 EL HOMBRE DE FRANCIS BACON, EL CUERPO EN LA OBRA DE FRANCIS BACON**

La lucha en contra de la figuración que Francis Bacon lleva adelante se transmite al ser humano que protagoniza su pintura, y no podría ser de otra manera, considerando el hecho de que el hombre es para él una obsesión. Esto es lo que dice a Sylvester: “Je pense que l’art est une obsession de la vie et après tout, comme nous sommes des êtres humains, notre plus grande obsession, c’est nous-mêmes. Ensuite, peut-être les animaux, et ensuite les paysages.”<sup>87</sup> Es esta una especie de clasificación que pone en primer lugar al hombre, luego a los animales y al final los paisajes. Se trata de una clasificación que no identifica la preponderancia del ser humano en términos de superioridad respecto a los otros concurrentes. En este caso, en el caso de este artista, es una obsesión por el cuerpo, sin poner el acento sobre el dominio del hombre y sobre sus cualidades. Antes de

---

<sup>87</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 69.



profundizar en los aspectos corporales de las figuras de Francis Bacon, identificando en estos un sacrificio a la manera bataillana, descubrimos quién es ese hombre, qué tipo de hombre es, tratando de darle un contexto y unas motivaciones.

Empezamos haciendo una reflexión importante que ayuda a entender la posición del artista respecto al arte y a su comercialización. Los títulos de las obras ayudan al espectador a colocarlas, a contextualizarlas, a darle una motivación, a darle una personalidad. El pie de foto no se atribuye por completo a Bacon, sino también a la galería que le representa, en este caso la Marlborough Gallery: “Eh bien, j’essaie vraiment d’user de titres aussi anonymes que possible. C’est pour ça que je dis presque toujours: Étude pour ci ou ça. El la Marlborough Gallery rajoute des titres, [...]. L’une des raisons, c’est qu’ils cherchent à avoir ces choses pour des expositions ou quelque chose comme ça, et c’est plus simple s’il y a un titre indiqué sur chacune d’elles.”<sup>88</sup> Disfrutar de la obra es algo que, guiándonos por una cierta identificación con la obra misma, nos resulta más fácil. Si llegamos a imaginar, por ejemplo, en el caso de los retratos, que el nombre de la persona representada no estuviera, ¿seríamos capaz de reconocerla? Puntualizar la intención del artista o la no intención, ayuda a entender bien hasta qué punto se puede tratar de un cuerpo, un cuerpo cualquiera, sin mencionar mínimamente a la persona, aunque una persona haya pasado por este cuerpo y haya dejado su esencia: “C’est très souvent comme ça que les titres surviennent. Mais je tiens vraiment à ce qu’ils restent aussi anonymes que possible parce que je pensé que les titres résident dans les images, et que les gens doivent pouvoir y lire ce qu’ils veulent.”<sup>89</sup>

Llegamos así a reconocer a las personas retratadas en las obras: un hombre, una mujer, alguien cercano o no al pintor, alguien más o menos íntimo. Un proceso que es parte de las influencias que provienen del exterior, nuestra necesidad de poner todo en una categoría, de identificar, de estar ciertos y seguros de lo que estamos mirando. Si nos alejamos por un momento de todo esto, considerando solo el fenómeno que toma lugar en la tela, reconocemos estas ganas de totalidad que se desprenden de la obra. La forma orgánica busca y encuentra una cierta continuidad respecto a los otros elementos de la pintura, como el fondo. Peter Jones reconoce este proceso: “In the Baconian body, the

---

<sup>88</sup> Ibid., 206-7.

<sup>89</sup> Ibid., 207.

body's boundaries are disrupted, violated. It is incomplete and fluid, transgressing its limits, leaching into others and surrounding pictorial space.”<sup>90</sup>

Michel Leiris considera al hombre de Bacon como una presencia, una presencia humana fuera de cualquier regla temporal y espacial, alguien que está ahí parado, alguien visivamente colocado en este más allá, un concepto muy querido por él: “Avec Bacon, l’homme est là, en dehors de toute aventure comme de tout mythe, et montré dans ses attitudes plutôt que dans ses gestes. Nocturne ou diurne, suggéré par des tracés géométriques ou indiqué par le décor rectiligne ou curviligne, l’espace n’est guère plus que le lieu où – seul relief dans l’inanité qui la circonscrit – une présence humaine se manifeste.”<sup>91</sup> Leiris no renuncia a atribuir un contexto a esta presencia, pero no hay que leerlo como una absoluta voluntad de definir a ese hombre: la intención es jugar siempre al límite entre lo humano y lo inhumano. Poco antes lo vemos como afuera del tiempo y del espacio y, unas líneas después, se le reconoce como a un hombre hecho de carne, lleno de su propia existencia, un hombre contemporáneo. Objetos y elementos en la tela lo colocan cerca de quien mira, pero igualmente suspendido en el tiempo y nunca parecido a nosotros en la forma, aunque quizás sometido a nuestra misma inquietud:

Trop peu singularisé pour ne pas sembler imperméable à la durée, il n’admet qu’un temps suspendu, éternel bien qu’affirmé actuel soit pas les vêtements (intimement associés au corps, moins masqué que défini par eux) soit par les meubles ou dispositifs de type « fonctionnel », qui ont l’air d’avoir ici pour fonction essentielle de situer, voire de hisser sur le pavois, une créature humaine qui n’est pas un fantôme mais un être de chair soumis à la pesanteur et dont on ne peut douter qu’il est sujet aux mêmes vicissitudes que nous.<sup>92</sup>

¿Quién es esta presencia?, ¿de qué elementos se compone? En una primera ojeada, quizás son tres los aspectos que más saltan a la vista: el aspecto erótico, el aspecto carnal, el aspecto orgánico. El primer aspecto es quizás el más inequívoco. Peter Jones, en el artículo en el que acerca el pintor a Bataille, llega a ver lo heterogéneo bataillano en la obra de Bacon. La sexualidad vista por Bataille, como sabemos, es sinónimo de *dépense*, es una pérdida. Erotismo es pérdida de control, es romper la unidad del cuerpo y manifestar así el desorden del cuerpo mismo: una evasión de la norma que, como vimos, traslada esta misma evasión al cuerpo. Es así como la norma corporal se supera, se transgrede. Desde los aspectos más sociales, más totales, llegamos a una práctica

---

<sup>90</sup> Jones, «Bacon and Bataille», 35.

<sup>91</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 16.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 16-17.

manifestación de esta superación de los límites. Esto es lo que pasa también al hombre de Bacon, a su cuerpo. Es una voluntad de totalidad que nace en la obra, para luego llegar, con un ir y venir continuo, a los límites del cuerpo: “The Baconian body corresponds to the Bataillean body, and as such constitutes a heterogeneous and hence transgressive element.”<sup>93</sup>

Si tenemos en cuenta este aspecto, el erótico, no podemos evitar hablar de la materialidad que con prepotencia se introduce en el cuerpo. De igual manera deberíamos de incluir en el erotismo de Bacon, además de lo heterogéneo bataillano, su materialismo también. Lina Franco, autora del texto *Georges Bataille. Le corps fictionnel*, nos propone dicha conexión, mostrándonos cómo el cuerpo es una efectiva posibilidad de *dépense*; retomando una definición que Bataille da del heterogéneo en su texto “La structure psychologique du fascisme”, nos comenta: “L’affirmation: « l’hété[ogène] est comparable à ce que dans la cellule on appelle *vie*. Donc si *vie* est mouvement d’ensemble, l’hétérogène c’est le *mouvementé* » ouvre une voie à l’inversion des valeurs, dont la portée est gnoséologique. Elle situe sur le plan de la matière une possibilité d’altération. L’*excès* en est l’une des figures. Chez une existence indifférente «à la logique, à l’esprit de conséquence», il constitue une radicalisation des chances de dépense ouvertes par le corps, [...]”<sup>94</sup> Vuelve entonces el cuerpo como instrumento y ahora este instrumento sirve para que una pérdida tome lugar; presenciamos, entonces, una manifestación de la pérdida a través del cuerpo y disfrutamos con Bacon de esta visión en sus obras pictóricas.

Los otros dos aspectos del hombre de Francis Bacon que saltan a la vista, como hemos dicho, son el carnal y el orgánico. Podemos considerarlos juntos porque la carne, desde un punto de vista absolutamente fenomenológico, nos ayuda a alcanzar la organicidad del cuerpo, esta fluidez que hace que todo esté en continuo movimiento.

Hemos mencionado las influencias que han recaído sobre las creaciones de Bacon. Entre todos los libros que solía coleccionar, ha habido uno que acerca la idea del cuerpo a la idea de una membrana, más bien, que lo define como un verdadero filtro, conduciéndonos hacia un cierto carácter de liquidez. Así lo comenta a Sylvester: “Vous savez, j’ai tout considéré en matière d’art. Et j’ai aussi consulté toutes sortes d’ouvrages documentaires. [...] Et il y a un livre que j’ai acheté il y a des années et des années, je ne

---

<sup>93</sup> Jones, «Bacon and Bataille», 35.

<sup>94</sup> Franco, *Georges Bataille, le corps fictionnel*, 27.

sais où, d'images de filtres – tout simplement des filtres de différentes espèces de liquides, mais la manière dont ils étaient faits suggérait toutes sortes de façons de traiter le corps humain (après tout, le corps est en un certain sens un filtre, mis à part ses autres attributions.”<sup>95</sup> Para Bacon somos, dejando a parte las funciones más obvias y reconocidas, un filtro, un filtro a través del cual pasan cosas, pasan emociones, un filtro entre nosotros y el mundo es lo que hemos visto con Leiris en uno de sus textos de *Documents*. En este, titulado “L’homme et son intérieur”, se hace referencia a nuestros órganos interiores. A partir de nuestras vísceras, Leiris nos considera esencialmente desde un punto de vista orgánico, identificando nuestro cuerpo como vísceras que nos conectan con el exterior, ese exterior que él define como “autre chose”.

Si enfocamos ahora la estructura de la tela, cómo sus elementos suelen ser organizados en la obra, identificamos a un hombre que vive de una soledad que invade todo el lienzo. Lo que le queda atrás, los colores, los fondos que lo acogen, dan un cierto aire de totalidad; aunque este relegar al hombre en un punto cualquiera de la obra lo vuelve solo, lo vuelve quizás frágil y todo lo que le queda alrededor trata de moderar dicha sensación. Un espacio que, según Deleuze, genera comunión entre la figura y su entorno, un límite común:

If the fields function as a background, they do so by virtue of their strict correlation with the Figure. *It is the correlation of two sectors on a single plane, equally close.* This correlation, is itself provided by the place, by the ring or round area, which is the common limit of the two, their contour. This is what Bacon says in a very important statement to which we will frequently recur. He distinguishes three fundamental elements in his painting, which are the material structure, the round contour, and the raised image.<sup>96</sup>

Siguiendo Deleuze, la figura se declara como algo, sin necesariamente definirse como alguien que surge de la obra. La estructura material es todo el campo que se encuentra más allá de la figura y el contorno permite que haya siempre una comunión entre los otros dos elementos. El conjunto de la obra genera un cierto movimiento, genera todo lo que Bacon identifica con el dualismo pictórico, o sea el pasaje de un nivel al otro que necesita la presencia del hombre y de su campo de acción. Leiris ha podido ampliar aun más ese dualismo en la obra del artista, evidenciando cómo una cierta interacción entre términos “antagonistas”, que son ahora los elementos pictóricos, se manifiestan

---

<sup>95</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 209.

<sup>96</sup> Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, 5-6.

también fuera de la obra misma. Leiris mismo utiliza el adjetivo “antagonista”; lo ponemos entre comillas porque parece recurrir a una definición no del todo fiel a la realidad, un poco como Bataille añade el adjetivo bajo al materialismo, para hacernos llegar tanto un desplazamiento efectivo como una cierta idea de oposición, de rebeldía, pero sabemos que la base del dualismo es una necesidad de los elementos que en este se oponen.

Así Leiris nos evidencia la convivencia de elementos conflictivos en la tela y fuera de la tela: “Du reste, est-il abusif de regarder – [...] – comme marqué de naissance par une tension tragique un art qui se révèle toujours fondé sur des interactions de termes antagonistes, dont la plus manifeste est le contraste à peu près constant entre l’intensité des êtres ou objets figurés et la neutralité de leurs entours, [...]”.<sup>97</sup> Los hombres en la obra parecen sufrir un tormento y si este no es un tormento, no se le niega una intensidad que contrasta con los fondos, no importa a que gama cromática pertenezcan estos, lo que da vida al choque es la deformación del cuerpo con el plano que desde atrás parece sustentarlos. En la misma pintura, tradición y modernidad luchan y conviven al mismo tiempo: Bacon suele insertar en la obra elementos, objetos contemporáneos que nos ayudan a definir quién es el hombre por él representado. Afuera del lienzo, abarcando los aspectos plásticos de una manera más general, el dualismo se desprende ahí adonde la importancia dada al arte de grandes épocas choca con la distorsión, con la deformación que nunca falta. Sigue Leiris: “Et sur le plan plastique à proprement parler, c’est d’une tension du même ordre que la peinture de Bacon témoigne en règle générale puisque, par la mise en page, elle s’avère respectueuse de l’art des grandes époques en même temps que, par la facture, elle s’affirme peinture d’aujourd’hui ouverte aux distorsions les plus extrême.”<sup>98</sup>

La obra nos muestra una aparente lucha, fenómeno que genera tensión. Efectivamente, es esta tensión la que ayuda a que el movimiento entre un nivel y el otro sea siempre vivo y presente, manifestando el dualismo en la obra. Casi de manera paradójica esta tensión es justamente el equilibrio debido a las partes “antagonistas”, un equilibrio que no es absolutamente equilibrio entre las formas, sino solo una demostración de necesidad. Esta necesidad es algo que Bacon ha podido descubrir no como pensador, más bien como pintor, su instinto, su intuición lo han llevado hasta esta polaridad, sin

---

<sup>97</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 55.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, 57.

recurrir a ninguna idea en particular: “À le voir jouer sur une pareille opposition – ordre clairement établi encadrant un désordre – on est fondé à penser que Francis Bacon a peu à peu découvert, par son intuition d’artiste plus que par des voies logiques, qu’une différence de potentiel est nécessaire pour que le courant passe et que surgisse quelque chose qui ressemble à la vie.”<sup>99</sup> El dualismo pictórico declarado por el mismo pintor hunde sus raíces, según Leiris, en la voluntad de llevar la vida a la tela, de llevar la realidad a la tela. Una diferencia de potencial significa, justamente, no poder excluir determinados elementos que dan vida a los que se le oponen. De esta manera logramos ver aquí el pensamiento de Georges Bataille, su tomar conciencia, su muerte en la vida, su sagrado y profano, su pérdida necesaria adentro del mundo homogéneo para que lo heterogéneo se manifieste: un dualismo que podemos reconocer en esta pintura.

Al principio de nuestra investigación hemos podido trazar un importante paralelismo apoyándonos sobre las consideraciones de Denis Hollier, las que toman en consideración la arquitectura. El cuerpo como instrumento quiere antes todo romper con las reglas, considerar a ese cuerpo como una arquitectura, entonces como a un sistema bien sólido, nos obliga, siguiendo y respetando la aptitud bataillana, a querer destruir esta misma arquitectura. Figurativamente el síntoma más emblemático, el primer y decisivo paso, es la deformación que se le aplica, pero hay algo más que cabe en este discurso analizando la obra de Bacon, esto es, que la deformación no es exclusivamente falta de una forma. Las figuras de este pintor están solas, muchas veces el pintor le construye alrededor unas estructuras arquitectónicas que las tienen en prisión, las vinculan a este espacio. El movimiento corporal que nos da la sensación de una fuga encuentra, tarde o temprano, esta estructura que le impide moverse del todo, como algo que está ahí como si fuera una especie de recordatorio. Reconsideramos el texto de Jones: “I want to suggest that Bataille’s idea of architectural form as a repressive structure has parallels in Bacon’s work. Bacon’s isolated figures are set within finitely bounded areas, usually enclosed indoor spaces. In these “rooms”, figures are often placed within skeletal linear cubes. [...], such cubes also constrain or imprison the figures, serving to bind them to the prison of canvas.”<sup>100</sup> Tenemos la norma, tenemos la transgresión de la norma; ese cuerpo, mientras que trata de evadir de su propia piel, intenta alcanzar las arquitecturas, las estructuras que el pintor le pone atrás, como otro obstáculo más que superar, una doble

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*, 101.

<sup>100</sup> Jones, «Bacon and Bataille», 45.

evasión que implica al cuerpo y a su interioridad, al cuerpo y a lo que hay en lo de afuera. Todo en la misma obra y también afuera de la obra entonces.

Por lo general, Bacon suele preferir marcos grandes y espesos para sus obras, algo que pretende también para los trípticos. Los marcos ayudan a que estén separados, ayuda a impedir cualquier tipo de narración. Un marco es una estructura definida y geométrica. Esta se puede considerar otra traza de dualismo: el artista explica con sus palabras porque necesita cerrar y definir de esta manera la obra, mostrándonos cómo a sus ganas de realismo, de vitalidad, de representar la vida, hace falta un artificio y en este caso se trata de un artificio todo exterior. Un fenómeno que, razonando por diferencias, nos conduce desde el artificio exterior hasta el realismo interior de la obra, dando más fuerza e importancia a la creación artística. Bacon admite que puede parecer una paradoja, pero la necesidad del artificio juega un rol importante a la hora de mostrar la autenticidad de la pintura: no hay autenticidad si no hay artificio, efectivamente como la transgresión que supone la existencia de la norma. Lo leemos a través de sus palabras: “Le cadre, c’est quelque chose d’artificiel, et il est là précisément pour renforcer l’aspect artificiel de la peinture. Plus l’artifice des tableaux qu’on réalise est apparent, mieux cela vaut, et même, plus la toile a des chances de marcher, de montrer quelque chose. Cela peut sembler paradoxal, mais c’est une évidence en art: on atteint son but par l’emploi du maximum d’artifice, et l’on parvient d’autant plus à faire quelque chose d’authentique que l’artificiel est patent.”<sup>101</sup>

La autenticidad de la obra es algo preservado para el ser humano que en esta vive. En este conjunto de condiciones, la forma corporal, escapando a la norma, o en el intento de este proceso, se hace necesidad, se hace dispositivo entre algo interior y algo exterior, el exterior es el mundo. La artificiosidad del marco y su necesidad son una especie de ley que Bacon ha decidido siempre respetar: estas figuras deformadas funcionan como un recordatorio tanto para nosotros como para el artista. Son figuras que, fuera de cualquier conciencia, representan la esencia, el puro instinto, un resto de realidad que lleva a cabo una lucha con la artificiosidad que asoma detrás de ellas.

¿Cómo llega el hombre de Bacon a la tela? Una pregunta que supone ya la afirmación de que el hombre y su cuerpo son los protagonistas del arte de este pintor. Hemos visto todo lo que ha influenciado a nuestro artista. Las imágenes tienen un papel

---

<sup>101</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 140-41.

seguramente fundamental y la percepción de estas es efectivamente lo que permite luego, a quien mire su obra, sufrir un efecto así de impactante.

Deleuze explica de una manera puntual todo lo que ocurre antes de que se empiece a pintar. Tenemos que imaginar un caos de imágenes que influyen y se insinúan en la mente de Bacon y, en frente de él una tela blanca que le pide color, que le pide algo de forma. Pero en este lienzo existen ya algunos elementos, son los elementos figurativos dados: “In short, what we have to define are all these “givens” [*données*] that are on the canvas before the painter’s work begins, and determine, among these givens, which are an obstacle, which are a help, or even the effects of a preparatory work.”<sup>102</sup> Deleuze define a estos elementos también como “clichés”: no son otra cosa que un conjunto de imágenes, imágenes que ya están en la obra, más bien, que ya están en la mente del artista. Para decirlo a la manera de Bataille, podríamos identificar dichos clichés como esa armadura, ese sistema que esconde adentro figuraciones conocidas a nuestros ojos, figuraciones que nuestra percepción ya comprende porque están ahí como preconcebidas, como una costumbre difícil de socavar.

Bacon trabaja con las fotografías para poderles sacar de este sistema de mimesis y las necesita a la hora de trabajar con la pintura. Hay que operar sobre estas fotografías; en su mente, las imágenes, sobre todo las que él prefiere mirar, las que él quiere que invadan su estudio, su sitio de trabajo, no tienen un valor estético, no tienen esa pretensión de adquirir algo artístico: son lo que son, imágenes figurativas. El primer paso es entonces atacar a los clichés: “The greatest transformation of the cliché will not be an act of painting, it will not produce the slightest pictorial deformation. It would be much better to abandon oneself to clichés, to collect them, accumulate them, multiply them, [...]”<sup>103</sup> En este proceso no es suficiente atrapar el cliché y deformarlo, no. Esto desnaturalizaría el acto pictórico, le quitaría tanto la magia como la ritualidad que, según Bacon, le pertenece por derecho. De una cierta manera, el pintor parece rendirse a las imágenes preconcebidas, no lucha contra estas, las asume, las asume quizás porque tiene a su lado un fuerte aliado que no dejará que la figuración se le imponga en la tela: el azar.

En el capítulo anterior hemos visto cómo, hablando de lo sagrado, Bataille ha puesto en discusión la efectiva intención del artista, vinculando la pintura a lo sagrado. Se define así la condición del pintor como un conjunto de exaltación y repugnancia, condición

---

<sup>102</sup> Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, 86-87.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 92.



nacida por la imposibilidad de trasladar, efectivamente, un momento material y definido en la tela. Bataille habla de un “instante privilegiado”. Reiteramos la cita: “Le nom d’*instant privilégié* \* est le seul qui rend compte avec un peu d’exactitude de ce qui pouvait être rencontré *au hasard* de la recherche [...]. La volonté de fixer de tels instants, qui appartient, il est vrai, à la peinture ou à l’écriture n’est que le moyen de les faire *réapparaître*, car le tableau ou le texte poétique *évoquent* mais ne *substantialisent* pas ce qui était une fois apparu. Il en résulte un mélange de malheur et d’exaltation, de dégoût et d’insolence [...].”<sup>104</sup> El pintor se reconoce como alguien que al principio se pierde en ese instante escurridizo. Por casualidad sigue su búsqueda en la pretensión de agarrar ese instante y hacerlo obra de arte, algo imposible que solo puede ser evocado y no trasladado por completo y fielmente a la tela. Parece que el arte aquí es algo que se niega por completo, vive de una imposibilidad tanto temporal como efectiva, sobre todo considerando que hay por medio la figura del pintor, su mente y su percepción.

Una consideración muy parecida a la de Bataille, una consideración que conecta más concretamente la visión bataillana a la del pintor, pasa por Leiris, algo que aún más nos lo hace identificar como una figura puente entre el escritor y el artista. Bacon es, en las palabras de Leiris, un pintor que lleva la vida a la obra de arte, un pintor que pretende poner en la tela un trozo de la realidad, tratando, como el mismo artista ha declarado, de atraparla. La dificultad que reside en este tipo de fenómeno hace que todo se vuelva como una especie de pretensión. Aunque se logre este objetivo, aunque se pueda crear una obra llena de existencia, ¿podría ser tan exacto?, ¿podría ser tan fiel a lo que es la esencia de la vida? La declaración de Leiris parece casi completar, de una cierta manera, lo que Bataille afirmó: fijar ese momento de realidad en la tela significaría matar ese momento. No solo resulta ser algo imposible: es algo que no hay que hacer, algo que no hay que pretender. Una rara prohibición que quizás sirve a que esa sensación de exaltación y de disgusto siga perteneciendo a la figura del artista, a su creación y a su arte: “Essayer de transcrire une présence vivante et de la transcrire comme telle, sans laisser échapper cette vie qui lui est essentielle, c’est chercher à la fixer sans la fixer, s’efforcer paradoxalement de fixer ce qui ne peut pas et ne doit même pas être fixé, car le fixé c’est le tuer.”<sup>105</sup>

La destrucción de la obra, por ejemplo, por pura frustración o cuando las intenciones del artista, el azar y el resultado de todo, pueden llegar a fallar, demuestran

---

<sup>104</sup> Bataille, «Le sacré». En *Œuvres Complètes I*, 560.

<sup>105</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 20.

cuánto puede ser de limitada la pintura respecto a los que son los propósitos del artista. En esto se confirma la imposibilidad expresada por Bataille, dándonos prueba de que solo se puede evocar y dejar en la tela la sensación de ese momento, los restos de ese instante privilegiado. Bacon utiliza una expresión muy emblemática: “dresser un piège”, tender una trampa. Expresión que nos muestra al artista como un voyeur paciente, un voyeur que espera que el hecho caiga en esta trampa y se deje representar en la obra, se deje arrastrar en la tela, pasando por esta desorientación provocada por el accidente, en la esperanza de dejar atrás la apariencia de las cosas, la “piel” ilustrativa que las cubre. Sylvester pregunta a Bacon qué es lo que piensa en este momento, cómo logra parar este proceso, como logra manejarlo. La respuesta del artista confirma la imposibilidad del arte: “A ce moment-là je ne pensé à rien, sinon à ce qu’a de sans espoir et d’impossible la réussite de cette chose.”<sup>106</sup> Vuelve entonces ese impasse, parece que al final es Bacon él que cae en una trampa, manifestando otra vez el dualismo de la pintura, su lucha, su ir y venir de un nivel al otro, para poder ser esencia y no únicamente forma.

Volvemos ahora al azar y a cómo este es parte del proceso creativo para Bacon. Deleuze introduce este tema en Bacon, mostrándonos cómo él, al igual que el artista según Bataille, se llega a perder entre las imágenes constituidas, o sea los clichés, y sus reales intenciones. Se genera un fenómeno que llega a identificar el azar como algo independiente, pero al mismo tiempo algo sobre el cual el mismo pintor puede intervenir, manipulándolo: “For he divides this domain into two parts, one of which is still rejected in the prepictorial stage, while the other belongs to the act of painting itself. [...] The painter has a more or less precise idea of what he wants to do, and this prepictorial idea is enough to make the probabilities unequal. There is thus an entire order of *equal and unequal probabilities* on the canvas.”<sup>107</sup> El dominio prepictórico es algo que podría estar del todo bajo la influencia de la accidentalidad, pero al ponerlo en la tela la mano del pintor interviene, dando a las probabilidades el mismo porcentaje. La manualidad del pintor, en la creación de la obra, hace posible que a partir de una primera figuración se pueda llegar a una segunda figuración, esta no es otra cosa que el efecto del acto pictórico: “There is a first, prepictorial figuration: it is on the canvas and in the painter’s head, in what the painter wants to do, before the painter begins, in the form of clichés and probabilities. This figuration cannot be completely eliminated; something of it is always

---

<sup>106</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 60.

<sup>107</sup> Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, 93.

conserved. But there is a second figuration: the one that the painter obtains, this time as a result of the Figure, as an effect of the pictorial act.”<sup>108</sup>

El azar está entonces metido en este proceso, en la creación de la figura, que, como vemos, está siempre colocada en el centro de la atención de Bacon. Lo que acabamos de ver, este proceso creativo explicado de una manera tan analítica por Deleuze es determinante a la hora de entender, de tratar de entender, qué pasa en la mente del artista. Bacon, obviamente y por su propio rol de pintor, no es tan analítico y preciso explicando a Sylvester el tema del azar. Por sus palabras se desprende más bien esa sensación de evocación identificada por Bataille y propia a la pintura. Nos referimos a aquella imposibilidad de hacer llegar a la obra ese instante privilegiado y fugaz. Tenemos siempre en la mente que la intención que más peso tiene es no hacer de la figura algo ilustrativo, figurar sin narrar, como ya lo hemos explicado antes. Es un principio básico del pintor: esa tensión de no llegar nunca a una definición no puede faltar. Por lo visto, la categorización bataillana, esas etiquetas de las cuales nuestro autor escapa continuamente y trata de que nosotros también las obviemos, pasa a la tela, llega al hombre en la tela. Cuando hablamos de figura hablamos del hombre de Bacon, sin olvidarnos nunca de que la pintura, el hombre y su representación en la pintura, son todas calles que pertenecen al laberinto de Bataille.

Así, Bacon explica a Sylvester cómo el azar interfiere en las imágenes que él quiere captar: “Parce que cet accident m’avait donné une vision désorientée d’un fait que je tentais de capter. Et je pouvais alors commencer à élaborer et à essayer d’exploiter une chose qui n’était pas illustrative.”<sup>109</sup> A partir de una figura, una figura conocida y aceptada por el sentido común, el azar viene para desorientar lo que el pintor trata de captar, su acción determina el trabajo pictórico que se hará sobre esta figura, un trabajo cuyo resultado puede llegar a decepcionar al artista: “J’ai souvent remarqué que, si j’ai essayé de suivre l’image avec plus d’exactitude, en ce sens qu’elle soit plus illustrative, si elle est devenue extrêmement banale et qu’alors, par pure exaspération et désespoir, je l’ai détruite complètement en ne sachant pas du tout quelles marques je faisais à l’intérieur de l’image, [...] Il s’agit vraiment pour moi d’être capable de dresser un piège au moyen duquel on pourra saisir le fait à son point le plus vivant.”<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Ibid., 97.

<sup>109</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 59-60.

<sup>110</sup> Ibid.

Los puntos analizados hasta ahora, empezando por cómo el artista vive el cuerpo y el hombre, o sea como una obsesión, hasta llegar a su propio proceso creativo, alimentan ese continuo movimiento que se adueña de las obras, que se adueña de los hombres de Francis Bacon. Leyendo sus propias palabras, las que ponen al sujeto, entendido como fundamento de la escena, de la tela, nos damos cuenta de que hay un continuo conflicto con la materia. La pintura se mueve entre la materia y el sujeto, lo cual genera cambios, genera metamorfosis que repercuten, evidentemente, en la forma del hombre. Así lo explica a Michel Archimbaud en una de sus entrevistas:

La matière picturale en soi est abstraite, mais la peinture, ce n'est pas seulement cette matière, c'est le résultat d'une sorte de conflit entre la matière et le sujet. Il y a là comme une tension, et j'ai l'impression que les peintres abstraits éliminent d'emblée un des deux termes de ce conflit: la matière imposerait seule ses formes, ses lois. Ça me paraît une simplification. C'est vrai aussi que, pour moi, il y a toujours l'importance de la figure humaine, de ses transformations constantes.<sup>111</sup>

Considerar solo las formas que definen a la materia es anular la tensión creada por el sujeto, por el hombre. Bacon no puede anular dicha tensión, esta es justamente la que se necesita para que la figuración que le es propia no se vaya ni para el abstraccionismo ni para la ilustración. Logramos percibir esta tensión de una manera íntima, íntima porque relacionada con el hombre colocado en la tela, es como una inquietud que atraviesa la obra y hace todo más vivo, más plástico, más material. Leiris ha podido comentar esta afirmación de Bacon, considerando esta tensión como un fenómeno generado por estos dos extremos que él define como dos polos. Se deduce, entonces, otro tipo de dualismo. No se puede descartar ni la materia ni el sujeto, funcionan juntos, juntos pueden dar vida a este roce, a esta resistencia. En este limbo queda la obra pictórica, en este más allá: "Tension, d'abord, entre ces deux pôles: d'une part, la volonté de figurer et donc de n'être pas abstrait; d'autre part, celle de ne pas « illustrer » et donc de fabriquer une image qui s'éloignera de la représentation tenue pour normal par le sens commun [...]."<sup>112</sup>

En resumen, acabamos de identificar al hombre de Bacon: un hombre contemporáneo, un hombre cercano, un hombre cuya falta de personalidad no pretende verlo como a un fantasma, sino como a quien está hecho tanto de carne como de sangre. Su interioridad se confunde con su exterioridad y es así como dejamos de reconocerle, como dejamos de reconocernos. El mismo Bacon ha declarado que la apariencia no le

---

<sup>111</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 118.

<sup>112</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 52.

interesaba, que la esencia de cada uno es lo que queda y tratar de llevarla a la tela es un proceso complicado. Esta esencia, a parte de querer llegar a quien disfruta del arte atravesando la vía emocional, se manifiesta en una organicidad, en una fisicidad que llega a ser, como Bataille ha dicho refiriéndose a su arte: abrupta. La vía emocional, entonces, arrastra consigo vísceras, pasa por estas vísceras y se declara fuera, en sitios que, generalmente, no le pertenecen.

Hemos visto cómo Bacon crea su arte, cuáles son los puntos que le sirven de apoyo para que luego el azar haga su trabajo y destine así todas las iniciales intenciones a otro camino. Un proceso que da mucha razón al instinto, hasta alcanzar un resultado que promete no decir nada, no construir ninguna historia detrás de los protagonistas de estas telas. Definir a estos hombres como “presencias” es seguramente un acierto, un termino que los colocas y los descolocas, nos los presenta como cercanos y lejanos a la vez. Un constante dualismo acompaña a este arte, aunque, quizás, este dualismo no estaba en los propósitos del pintor, no lo estaba de una manera teórica, no lo estaba como lo ha podido estar en un escritor que se enfrenta con las palabras y no con los lienzos, los colores y la esencia del ser humano. Es imposible desviar la mirada lejos de estos seres humanos mostrados por Bacon; de una manera u otra parece que el dualismo es parte de nosotros, así que, siguiendo toda la operación creativa del artista, no queda otra que trasladarlo a la obra. Así nos lo describe Donald Kuspit en una intervención toda dedicada a la carne en la pintura de Bacon: “In general, Bacon’s handling of flesh can be understood as the climatic act of his attempt to fuse fact and feeling, the conscious and the unconscious, the critically controlled and accidentally instinctive, the illustrative and imaginative, the photo-slick technically reproducible and the singular texture of particular sensation. All the dichotomies come together in the flesh, which is simultaneously commonplace, and charged with rare personal feeling.”<sup>113</sup>

Es necesario ahora dar un paso más adelante, dismantelar la obra pictórica de Bacon, dismantelar a ese hombre siempre presente en los lienzos; tratar de identificar de qué manera se le sacrifica para llegar a ser lo que vemos en la obra. La intención es la de seguir los tres parámetros identificados en el capítulo antecedente, aplicarlos operativamente a la pintura de Bacon: cómo el cuerpo sufre un sacrificio a través del materialismo, el bajo materialismo bataillano; cómo esta insinuación repercute en la

---

<sup>113</sup> Donald Kuspit, «The Authority of Flesh», *Artforum* XIII, n.º 10 (1975): 55.

carne, generando desplazamientos orgánicos y metamorfosis; cómo identificamos la máscara, una máscara humana, en los retratos del artista.

### **III.5 EL SACRIFICIO DEL CUERPO COMO SACRIFICIO DE LA FORMA:**

#### **FRANCIS BACON, LA FORMA DEL CUERPO Y SU MATERIALISMO**

Hemos visto en el antecedente capítulo cómo en las páginas de *Documents* se trata a la figura humana, de una manera afuera de lo común, algo que es espejo del pensamiento bataillano. El del sacrificio del cuerpo como sacrificio de la forma es algo que se manifiesta con la repercusión de es materialismo bataillano en el cuerpo. En la revista, todo empieza con una reflexión sobre el canon de la belleza y a partir de aquí se define una lucha para minar ese canon y sucesivamente sacrificarlo. En este primer aspecto se distinguen dos núcleos fundamentales: un primer núcleo se enfoca sobre el lado más estético, el que prohíbe la centralidad de la figura humana, mostrándonos cómo lo bello no es la única vía, pues es algo que deforma y confunde nuestra fisicidad. En un segundo núcleo esta intervención sobre el cuerpo pasa a través del sacrificio, un sacrificio efectivo y material que no puede identificarse más que con la crucifixión. Una vuelta a la religión convierte la máxima expresión de un dogma en algo que sale de los confines exclusivamente religiosos y hace escala en un sacrificio cualquiera infligido al cuerpo, como pueden ser lo de los aztecas o los de la diosa Kali.

La intención es ahora tratar de identificar en la obra pictórica de Francis Bacon este proceso. Como hemos dicho varias veces, trazar este fenómeno en una obra pictórica, es algo que requiere una especie de adaptación del mismo concepto del cual arrancamos, o sea de la idea que hunde sus raíces en el bajo materialismo de Georges Bataille. Así que nos enfrentaremos con una especie de fusión que une el aspecto estético con lo del sacrificio. La forma bella y armoniosa ya no existe, tenemos adelante el resultado de este sacrificio y que, exista o no en Bacon una idea concreta de religión, igualmente asistimos a un sacrificio que sustituye la carne por una forma corporal aceptada y conocida.

La penetración del materialismo, de la materia baja, en un lienzo de Bacon, nos la explica Nick Millet en su artículo “The Fugitive Body: Bacon’s Fistula”. El término fistula nos remite, en este caso, a aspectos médicos, más bien anatómicos: la fistula es un conducto que pone en comunicación un órgano con el externo o un órgano con otros; en

el pasado ha tenido también la acepción de herida. Hemos visto ya cómo el mismo Bacon considera su actividad como un quitar capas a la realidad, para llegar más abajo de esta realidad, para llegar a la autenticidad. El autor de dicho texto hace girar todo alrededor del movimiento, este movimiento que tan rápidamente, en cualquiera de las obras de Bacon, nos salta a la vista. El mismo movimiento que permite a la baja materia bataillana salir, escapar de la forma armoniosa y manifestarse a través de la interioridad orgánica, expulsándola, por supuesto:

It is Bacon's extraction of the body from Muygridge's photographs (whose function is mensuration) which is perhaps most important, enabling him to take no longer as model a body at the ends of movement, typical of the classical pose (as Lessing described). The organic equilibrium which Bataille saw as determining a geometric aesthetic of the beautiful with its 'economy of forces' is vertiginously destabilised. This inversion of the figure is the first stage of opening out space from a conception that was based on organic representation, the myth of interiority appropriating space into a harmonious commensurability.<sup>114</sup>

El apoyo en la fotografía, como hemos visto, es algo que no contempla el estudio del cuerpo como modelo, modelo en el sentido más clásico del término. Se trata de un arranque que quiere invertir este fenómeno, pues el espacio de afuera es algo necesario para que dicha inversión tenga lugar. Nos imaginamos casi una explosión orgánica que contamina la superficie alrededor, algo que Deleuze nos ha explicado muy bien, analizando los “niveles” de la pintura baconiana. El movimiento generado, algo que hemos identificado al principio de este capítulo como “tensión”, se suele percibir como una actividad que no ve oposición entre la figura y su fondo, sino polaridad. Otra vez Millet: “A tension is created between this forward movement and the backward movement of the ribbon which uses perspective without being subordinated to it. [...] the movement forward and back does not sclerose into an opposition but each pole exacerbates the other. What is produced is a vertical fall being split and ribbed into horizontal plane, such that the vertical fall is *secondary* or incidental to the horizontal movement.”<sup>115</sup>

Todo esto es lo que causa un cambio en la figura humana. Según *Documents* hay varias posibilidades que se pueden considerar, varias vías de escape que pueden

---

<sup>114</sup> Nick Millett, «The Fugitive Body: Bacon's Fistula». En *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, ed. por Andrew Benjamin (London: The Academy Group, 1993 ): 45.

<sup>115</sup> *Ibid.*

mostrarnos ya, naturalmente, otras formas corporales. El número uno de 1929 se detiene en discursos muy genéricos sobre lo ideal, sobre la forma ideal que bien conocemos. “Le cheval académique” nos ha mostrado cómo la alteración de las formas no es cosa de hoy, no es un proceso exclusivamente vinculado a una estética contemporánea: siempre ha habido más, siempre ha existido este más allá y solo quien se atreve a levantar unas capas, como en el caso de Bacon, puede lograr ver el otro lado, el otro polo. Efectivamente, Millet nos explica en su artículo cómo esa fistula opera en ese pasaje, lo que ayuda a que todo se mueva. No se trata de algo cognitivo sino más bien intensivo, pues parece no poder medir, no poder clasificar todo esto en el pleno respeto de la filosofía bataillana: “The fistula is not a passage between elements, just as the communication between art-work and spectator is not cognitive since the conditions of subjectivity and objectivity are no longer fulfilled; ‘in the breach’ is an intensive distance, a contagious intensive surface.”<sup>116</sup>

Se genera una brecha, un hueco que hospeda un fenómeno que al mismo tiempo no podemos situar, pues el cuerpo olvida sus propias facciones y, según Millet, se hace masa. En “Le cheval académique” se describe el caballo de los galos como una representación frenética de las formas, lo que es un espejo de una mentalidad monstruosa, un espejo de una población que ha vivido a merced de sus propias sugerencias. No es objeto de esta investigación trazar un paralelismo que involucre tanto a los galos como a la obra figurativa de Francis Bacon. Nos interesa ver cómo Bataille se ha apoyado en manifestaciones que no se preocupan de lo que está aceptado, centrando más bien su atención sobre una cierta intensidad, aunque dicha intensidad no resulte tan agradable a la vista. Bacon se ha preocupado por la esencia de las personas, aquella que también es la organicidad, a la cual ha dado un importante valor. La forma deja de ser definida y la preponderancia de los órganos que viven en su interior la empujan hacia afuera. Es así como dicha masa se hace magma, lucha por tener una vida propia. Pictóricamente la podemos, sin duda, percibir como viva: “The fistula is not an organ but that by which organicity is excreted, making Bacon’s body and the body of his painting ‘a new body that can receive [decoded energy] and spill it forth’. This allotropic mass, lightening in its catabolism, is the movement of Bataille’s ‘base matter’; [...]”<sup>117</sup>

Lo de adentro se mueve para manifestarse, un nuevo cuerpo nace a través de este movimiento continuo. Obviamente, hay que considerar cuál es resultado figurativo de

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.



todo esto. A parte de todo lo que hemos visto ya sobre la pintura de Bacon, nos interesa ahora conectarla al pensamiento bataillano, descubrir cómo, materialmente, para no salirnos del vocabulario, todo puede tener vida en lienzo. Lo que podemos ver es que en esta actividad a la cual el cuerpo está sujeto, el cuerpo mismo pretende escaparse, pero antes de que esto pase, tiene lugar primero una dislocación. El pintor ha hablado con Sylvester respecto a este proceso de dislocación, afirmando que el movimiento que tanto le interesaba, el que podía identificar en su “colección” de imágenes, era justamente lo que procuraba una constante dislocación. Desde un punto de vista meramente figurativo, la dislocación efectiva de la forma corporal tiene lugar con un constante movimiento del cuerpo mismo.<sup>118</sup>

Como bien sabemos, para Bataille “la dislocación de las formas, arrastra la del pensamiento...”<sup>119</sup>, pero si nos quedamos exclusivamente en lo que es la obra pictórica, la de Bacon, su dislocación de las formas arrastra al espectador, pues nosotros somos los destinatarios de dicha dislocación y, quizás, en última instancia, se pretende que nuestro pensamiento esté involucrado:

Bacon’s body is becoming this plural substantive (bodies), through the new technique that it is: escape. The initial movement of this escape is dislocation. It has already been seen how the transcendental space of the skeletal frame is opened up multiplying that space on a horizontal surface, but Bacon multiplies dislocations never allowing a stable form to be reinvested. [...] All Bacon’s framing or highlighting devices have this paradoxical property of displacement: containing a form only to void that space into an exposure of its forces.<sup>120</sup>

Se trata de una dislocación múltiple que no permite nunca a la forma ser estable, ser firme. Todos los expedientes que se pueden considerar como geométricos, los más cercano a lo que es un sistema arquitectónico, no son elementos aptos para que dicha dislocación se valide en ese mismo espacio. Es como querer afirmar a esa masa adentro de un sistema, demostrar que puede contagiar a este espacio, aunque este espacio esté bien definido, bien sólido, un espacio cuya geometría puede ser minada por esta contaminación material. Esto es lo que le pasa a la forma, razonando de una manera más genérica. Siguiendo las huellas que *Documents* ha dejado, hablando e introduciendo tanto

---

<sup>118</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 124.

<sup>119</sup> Bataille, «Le “jeu lugubre”», *Documents* n.º 7 (1929): 369. En este artículo, y con referencia a la pintura de Picasso, Bataille afirma: “Mais pourquoi hésiter à écrire que quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée, c’est-à-dire que le mouvement intellectuel immédiat, qui dans d’autres cas aboutit à l’idée, avorte.”

<sup>120</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 124.

el materialismo como su manifestación en el cuerpo, Bataille nos ha hecho ver la figura humana como desproporcionada. Considerando varios artículos de la revista, como “Figure humaine”, “Homme”, “Les écarts de la nature”, podemos llegar a la conclusión de que el cuerpo humano ha sido tratado traumáticamente; brutalmente, quizás, sería la conclusión de Bacon. Sin embargo, una definición que podría ser tan válida en *Documents* como en la obra del artista en cuestión es: naturalmente. Lo que hemos mostrado no es otra cosa que exteriorizar nuestra naturaleza, superando un poco los límites, aventurándonos sin miedo en este más allá. Como Bacon ha declarado varias veces, nunca ha sido su intención ser efectivamente brutal o violento, es la vida la que pone ya estas condiciones.

Reconocido este movimiento constante y, sobre todo, horizontal en su pintura, nos apoyaremos ahora sobre las obras del pintor que más personifican este discurso teórico sobre la forma, pinturas que dejan de considerar al hombre tal y como es, y que pretenden establecer una fisicidad distinta, incongruente; pinturas donde podemos observar más netamente la intervención que se le hace al cuerpo, una intervención que es entera, porque es así como se manifiesta su propia naturaleza.

*Francis Bacon: The Human Body*, es el catálogo de una exposición organizada por la Hayward Gallery de Londres en 1998. Como el mismo título sugiere, se pretende observar el cuerpo humano en la obra del pintor: cinco trípticos, dieciocho telas, todas datadas entre 1943 y 1986. En la muestra se estudia la fisicidad del cuerpo de manera completa y también cuando se trata de retratos, son retratos que involucran al cuerpo entero. El movimiento, la tensión generados por las obras, se adueñan de estas figuras,

siendo los desnudos, quizás, los más elocuentes, los más explicativos. En estos parece más claro que la materialidad ha penetrado en la forma, contaminándola.



FRANCIS BACON: *PAINTING*, 1950



FRANCIS BACON: *STUDY FOR A NUDE*, 1951

En obras como *Painting* de 1950 o *Study for Nude* de 1951, nos detenemos. Lo hacemos así porque es donde falta cualquier tipo de identificación, falta cualquier tipo de pista que pueda llevarnos hacia una semejanza, estamos delante de obras donde todo lo que importa es solo y exclusivamente el cuerpo. El anonimato es lo único que los caracteriza. Mientras que la primera obra, con sus colores lo hace todo más vivo, ayudándonos a desprendernos, aunque sea por un momento, del anonimato; la segunda no, los colores oscuros contrastan con las pinceladas blancas y esta misma oscuridad acentúa el esfuerzo y el afán que el cuerpo aquí parece vivir. La indefinición del rostro no quita importancia al peso que la fisicidad tiene en los lienzos. El cuerpo sigue siendo protagonista y lo que en la primera tela gana en colores, aparentando más vivacidad, lo pierde junto con las sombras que atrás de esta se destacan, como un lado oscuro que parece no puede faltar en este conjunto de colores. No se trata de un hombre común, tampoco un hombre fiel a lo que somos, aun así, la manera en la cual el artista nos lo presenta no lo desnaturaliza, más bien hace que su materialidad sea más importante, que sea primaria. Leiris lo ha definido, sin ninguna duda, como un pintor materialista, porque Francis Bacon no pretende idealizar nada: “ [...], Francis Bacon s’avère aussi littéralement matérialiste dans son travail qu’on peut l’attendre de quelqu’un qui notamment, lorsqu’il s’explique sur sa conception de la peinture, se réfère à son « système

nerveux » plutôt qu'à sa personnalité, montrant ainsi que jusque dans son vocabulaire il ne veut rien idéaliser [...]."<sup>121</sup>

La afirmación de Leiris parece hacerse eco de la definición dada por Bataille del término "Materialismo" en el diccionario de la revista. Materialismo como un método que sirve para representar directamente, excluyendo cualquier tipo de idealismo. Si miramos ahora al tríptico *Studies from the Human Body*, de 1970, observamos cómo el anonimato sigue siendo protagonista, pero la constitución de la obra, su constitución como tríptico, nos da quizás una ilusión más, la de identificar a la figura. El color naranja es impactante y la figura desarrolla sus formas fuera de cualquier límite en todos los lienzos. La continuidad sin narración es seguramente un objetivo alcanzado por parte del pintor, una continuidad que se refiere a la de los cuerpos, efectivamente. Ese estudio nos da una impresión más clara, más viva de cómo la materia corporal escapa de sus formas preconcebidas: vemos a unos rostros, pero no están colocados como deberían, la verticalidad que nos distingue, que es la postura erecta del hombre, no se presenta. En el primer y último lienzo se ven también unas manchas negras que muestran las sombras de dichas figuras, pero terminan siendo nada más que un fluido corporal, algo que, a partir del mismo cuerpo, se expande en el espacio alrededor, cuestionando, de hecho, esta verticalidad.



FRANCIS BACON: *STUDIES FROM THE HUMAN BODY*, 1970

"Figure humaine" es al artículo de *Documents* que nos ha ayudado a ver cómo la cuestión del materialismo ha podido ser aplicada directamente al cuerpo. La cuestión planteada es la siguiente: para poder razonar en este sentido, hay que dejar de pensar apoyándonos en las reglas, en el sistema, hay que llevar a cabo el discurso fuera de cualquier idea, nos tenemos que posicionar en este más allá. Las desproporciones

---

<sup>121</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 110.

humanas, estas que nos generan negación y malestar, no logramos asumirlas más que de una forma abstracta; las percibimos lejos de nuestra cotidianidad, las relegamos en lo heterogéneo, junto con muchos más elementos que nos causan la misma sensación. Lo que siempre nos esperamos, es lo que Bataille define como una figura más probable, la que es, de hecho, la figura más cercana a lo “correcto”. Lo que nos dice nuestro autor en realidad es que estas figuras desproporcionadas forman parte de la naturaleza y como tal hay que aceptarlas.

Todo esto y más es identificable en el tríptico en cuestión, *Studies from the Human Body* (1970). Quizás, el único elemento que ayuda a que estas deformaciones pasen de una manera más soportable es el color, ese naranja vivo e intrusivo que, junto al verde y al amarillo, contribuyen a que nuestros ojos no sufran por esta visión. No hay ningún respeto por la idea de un cuerpo predecible. Bacon nos da formas humanas que luchan para estar erectas, que luchan para tener una forma aceptada, una lucha que al final no logra ganar. Bacon, con su idea de fisicidad, nos da algo que se funde en el espacio, se funde con los mismos elementos de la contemporaneidad incluidos en la obra. Aquí la carne empieza a ser preponderante y, en el último lienzo, lo que hubiera podido ser la sombra negra de un cuerpo se hace un pozo de sangre, que deja fluir lo que el cuerpo tiene adentro. Estamos ya en este más allá.

Nathalie Barbeger, en su libro *Le Réel de traviole: Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, identifica la piel como un límite, un concepto ya profundizado por Leiris y que ahora nos deja un punto de vista diferente: “C’est pourquoi la peau, en tant qu’elle recouvre et me limite, me distingue d’autrui, en tant qu’elle garantit l’intégrité du « propre » et fournit le langage clair de la surface, doit être écorchée, ôtée, ou même simplement, chatouillée. Bataille fait du chatouillement l’un des motifs de la *contagion*, où « la vie passe de l’un à l’autre », sans séparation entre chatouillant et chatouillé, c’est à-dire sans frontière entre spectateur et acteur: [...]”<sup>122</sup> La piel es lo que de cierto, seguro y superficial nos identifica, nos convierte en lo que somos: intervenir sobre esta, hacerle cosquillas, según la expresión utilizada por la autora, aunque quizás su acepción es “provocarla”, es lo que une al espectador con el actor. El actor al cual se hace referencia es Antonin Artaud. Barbeger establece esta conexión empezando por lo que es el concepto de cuerpo para Bataille, demostrando cómo Artaud practica esta transgresión de la norma

---

<sup>122</sup> Nathalie Barbeger, *Le Réel de traviole: Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii* (Villeneuve d’Ascq (Nord): Presses universitaires du septentrion, 2002), 149.

corporal y efectivamente, unas páginas más adelante, se habla de los límites y de la crueldad. La metafísica de la carne es algo que aflora solo cuando logramos tener una verdadera conciencia de la materia:

La vieille catégorie du mal doit être rétablie, au même titre que l'espace, l'étendue et la matière, comme une catégorie physique. [...] De la conscience, on pourrait dire qu'elle est « conscience de la matière », à la façon d'une « métaphysique de la chair ». Les anciennes dichotomies – la matière et l'esprit, le corps et l'âme –, s'en trouvent brouillées. Le mal, inséparable de la vie, constitue cette forcé, aux limites imprécises, qui perturbe l'ordre symbolique. « Toute émotion a des bases organiques » écrit Artaud, [...].<sup>123</sup>

Sin entrar muy profundamente en las afinidades que se pueden detectar entre Bataille y Artaud, puntualizamos que el planteamiento de todo el texto subraya la importancia que tienen tanto la materia como la carne. Desde un punto de vista artístico, Michaux, citado en el título del libro, no es el único protagonista como pintor, pues Bacon aparece también. Todo lo que es materia, carnalidad, ausencia de categoría, aflora muy rápidamente en cualquiera de sus obras. Dirigimos ahora nuestra atención a la intrusión del materialismo en la forma corporal. Se trata de un primer asedio, un primer contagio que dejará espacio a todos los siguientes sacrificios, los que destruyen el cuerpo, dando vida, como hemos dicho, a una verdadera metafísica de la carne.

Para seguir analizando cómo la forma corporal sufre un sacrificio hay que volver a la religión. Los últimos dos artículos de *Documents*, tratados anteriormente, “Sacrifices humains du centre-amérique” y “Kali”, elevan el sacrificio a una práctica universal: un sacrificio que, en este caso, llega a la muerte. Como sabemos, Bataille lo hace arrancar todo desde la religión, la creencia, el dogma entendido como un sistema que tiene que ser destruido, con la intención derrumbar un perfecto edificio arquitectónico. Ahora transferimos todo esto a la obra de Bacon. Todas sus obras que tienen que ver con la religión están alejadas de cualquier devoción. A este respecto afirma: “Je pensé que la plupart des gens qui ont des croyances religieuses, qui ont la criante de Dieu, sont beaucoup plus intéressants que les gens qui ne mènent qu'une espèce de vie hédoniste et flottante. D'un autre côté je ne peux m'empêcher d'admirer mais de mépriser ces gens vivant sur une fausseté totale, la fausseté selon laquelle je crois qu'ils vivent avec leurs idées religieuses.”<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Ibid., 153.

<sup>124</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 142.

Las personas con una creencia, entonces, son más interesante que las que no la tienen, serán más fascinantes a los ojos de Bacon, a los ojos de un artista que mira al mundo de manera distinta; serán más fascinantes porque viven en un sistema no contemplado por el mismo artista, un sistema que no es de verdad. Nos los imaginamos todos, a sus ojos, como adeptos que aceptan una idea, sin hacerse demasiadas preguntas. Son interesantes porque tienen esta capacidad de ver algo en la religión, de entregarse a ella, quizás de reconocerse. Lo que quiere decirnos Bacon es que cuando alguien tiene algo en que creer, tiene seguridad, tiene menos posibilidades de perderse en el enigma: “Mais après tout, le seule chose qui rend qui ce soit intéressant, c’est sa capacité de se vouer, et quand il y avait de la religion les gens pouvaient du moins se vouer à leur religion, qui était quelque chose. Mais je pensé que, si vous pouvez trouver une personne tout à fait sans croyance, mais tout à fait vouée à la futilité, alors vous aurez quelqu’un de plus excitant.”<sup>125</sup>

Estas consideraciones sobre la religión colocan a Bacon más cerca del pensamiento bataillano. Religión como sistema, religión como falsedad, religión como fenómeno interesante, interesante para que se le pueda analizar en relación con la actitud que genera en sus adeptos. Todo esto convierte a nuestro artista en alguien que cuestiona y se cuestiona constantemente sobre el valor de la muerte en la vida, teniendo siempre conciencia de que la muerte es parte de la vida misma y no algo lejano, relegado más allá de nuestro propio cuerpo. Los cuerpos de Bacon manifiestan todo esto: tensión, dislocación y fuga. Un conjunto de fenómenos que, por su propia polaridad, no dejan nunca de evidenciar esta presencia de la muerte como algo constante, algo que a menudo se desprende en las telas como sombras o manchas negras nunca destacadas del cuerpo mismo, manchas oscuras que continúan a ese cuerpo.

Rina Arya, en unos de sus textos sobre el pintor, nos evidencia cómo la totalidad es algo que le pertenece, algo que, al tratar del cuerpo como instrumento, no identifica al sacrificio que se le inflige como un sacrificio religioso, se trata, más bien, de algo inevitable e inherente a nuestra propia naturaleza:

We move from inner to outer. This move coheres with Bacon’s desire to depict a natural body. In Bacon’s Godless world pain and suffering are not teleological and the shadow of death exists in every turn of the body. Visually, this is seen in the palpable shadows of the body that often have grater opacity tan body itself, and the abyssal black spaces into which

---

<sup>125</sup> Ibid.

the figure dissolves. In his remarking of the body Bacon reframes the dialogue between hitherto polarized states, such as life and death, wholeness and fragmentation, and the sacred and the profane.<sup>126</sup>

La autora de este artículo identifica, sin medios términos, la muerte de Dios en la obra de Bacon, una idea nietzscheana que sabemos era muy querida por Bataille. Dios sale de la figuración artística y los eventos que resultan ser más cercano a la religión, al sacrificio como promesa de redención, desaparecen. El sacrificio queda solo, abandonado en un abismo que es su propio acto sacrificial, sin ninguna idea que lo pueda validar o que lo justifique en términos místicos. Para los aztecas y sus ritos, descritos por Bataille, la muerte siempre ha sido algo natural y el sacrificio siempre ha representado el puro y simple gusto por la muerte. Sus dioses no contemplaban el sufrimiento, menos la pérdida, como algo que es consecuencia de este evento.

Llegamos, entonces, a las crucifixiones de Bacon, a cómo sus ideas sobre la religión se declaran en el lienzo. La ausencia de los aspectos más teológicos de la religión, algo provocado por la muerte de Dios, por la falta de una creencia en el sistema de la religión, nos propone unas obras figurativas hechas de cuerpos deformados, cuerpos no necesariamente humanos que, entre la carnalidad y la sangre que la carnalidad conlleva, se nos presentan mezclados con un cierto aire de contemporaneidad. Para el pintor, la crucifixión no deja de estar vinculada a la carne y a los mataderos, como se verá en el siguiente epígrafe; pero ahora, antes de dedicarnos a las pinturas “religiosas” hay que citar las palabras de Bacon, entender cómo la muerte es la que provoca todas estas visiones horrorosas y sacrificiales. Hay que tener conciencia de esta, no serle indiferente ni, mucho menos, girarle la mirada, pues, aunque lo hagamos, aunque forzáramos nuestros ojos, seguiríamos oliendo la muerte:

J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion. Il y a d'extraordinaires photographies d'animaux qui ont été faites juste au moment où on les sortait pour les abattre. Et l'odeur de mort... [...] Je sais que pour les gens religieux, pour les chrétiens, la Crucifixion a un tout autre sens. Mais, pour un non-croyant, elle n'a été qu'un comportement humain entre autres, une façon de se comporter envers autrui.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Rina Arya, «Remaking the Body: The Cultural Dimensions of Francis Bacon», *Journal for Cultural Research* 13, n.º 2 (abril de 2009): 146.

<sup>127</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 29-30.



Horizontal es la condición que no acepta ningún dogma. Una proximidad muy viva entre el ser humano y el ser animal, entre nuestra sangre y la de los animales. Un comportamiento entre otros, una manera como otra de tratar a los demás. Nos centraremos en la organicidad y en el matadero como punto de conexión entre Bacon y Bataille en el siguiente apartado. Nos interesa ahora la crucifixión en sí, cómo ha sido tratada y cuándo la visión que el pintor tiene de esta se pueda considerar cercana a la de nuestro autor. Por cierto, ya desnudarla de todo valor religioso es algo que acerca a estos dos personajes. Lo que más llama la atención es la consideración del acto en sí, una consideración que la hace tan humana que es imposible representarla de una manera conforme a una clásica crucifixión, pues no hay absolutamente nada más allá de lo que estamos mirando. Las pinturas que analizaremos ahora nos lo van a demostrar.

Las primeras crucifixiones de Bacon datan el 1933. Jean Clair ve la influencia de Bataille, y de todo su grupo de disidentes reunidos alrededor de *Documents*, en estas obras: “En 1933, année décisive s’il en est, le jeune peintre peint deux Christ en croix, le premier pareil à un insecte fantastique, le second à une chauve-souris. Ses sources formelles sont assez évidentes, et peu novatrices: on est dans les parages de Picasso, d’André Masson et des dissidents du surréalisme, autour de Georges Bataille et de la revue *Documents*.”<sup>128</sup> La influencia picassiana es evidente en la postura adoptada para



FRANCIS BACON: *CRUCIFIXION*, 1933.



FRANCIS BACON: *THE CRUCIFIXION*, 1933.

<sup>128</sup> Jean Clair, «Visages des dieux: visages de l’homme à propos des Crucifixions de Francis Bacon», *Artstudio*, n.º 17 (1990): 32.

representar la crucifixión. Con respecto a la *Crucifixión* de 1933, en la que se ve a una figura blanca en el centro de



PABLO PICASSO: *CRUCIFIXIÓN*, 1930.

la obra, vemos un fondo muy oscuro que deja espacio a lo que son los restos de un despojo, cuyas líneas no dejan de identificar ni al hombre, ni al animal. La expansión corporal que ocupa la parte de arriba contrasta con lo que queda de los huesos en la parte de abajo. El único elemento que nos recuerda a un evento religioso es la abertura de los brazos, su firmeza contra el eje de la madera que parece sustentarlos. Esta obra resulta ser como una prueba y, al fin y al cabo, de este planteamiento no quedará mucho en la siguiente obra que tomaremos en consideración ahora.

*Three studies for figure at the base of a Crucifixion* (1944), es otro ejemplo de crucifixión. Aquí falta Cristo, falta la cruz y la crucifixión también, de modo que es una obra que refleja completamente cuánto Bacon ha declarado a Sylvester en sus entrevistas. Se trata de un tríptico y ninguno de los tres paneles es vehículo de sufrimiento, de pena o de redención. Tenemos delante a tres figuras indefinidas, cuyo fondo naranja no hace otra cosa que hacerlas resaltar más. En cada lienzo se observa una distinta posición, en cada lienzo hay un elemento arquitectónico. El pequeño trozo de humanidad que guardan se concentra en la cara, en lo que queda de la cara, de modo que la forma corporal ya tiene poco del cuerpo mismo.

En un texto de 1996, William Yates hace su propia crítica a esta obra. El punto de vista que asume es el de una rehabilitación del mal, quizás no propiamente como categoría, pero indiscutiblemente como algo que pertenece a la naturaleza humana. Yates considera estas formas, por el malestar que transmiten y efectivamente un tono tiránico las caracteriza, no como las víctimas, más bien como los verdugos. Citando a Stephen



FRANCIS BACON: *THREE STUDIES FOR FIGURE AT THE BASE OF A CRUCIFIXION*, 1944

Spender, Yates afirma: “These appalling dehumanized faces, which epitomize cruelty and mockery are of the crucifiers rather than the crucified. And this remains true of Bacon’s work until now. His figures are of those who participate in the crucifixion of humanity which also includes themselves.”<sup>129</sup> La opción propuesta por Yates nos involucra directamente. La obra podría ser considerada como un espejo. Un espejo donde Bacon nos obliga a tomar consciencia de nuestra maldad. Además, el antifaz que cubre los ojos del cuerpo antropomorfo en la tela central llama nuestra atención sobre la boca y, al mismo tiempo, genera como un juego de miradas entre nosotros y lo que hay en la obra.

En realidad, la crucifixión resulta ser una trampa, pues de la religión queda muy poco. La idea es descubrir nuestra naturaleza por completo a través de este evento, quizás el más religioso de todos, algo que puede resultar paradójico. Bacon logra socavar la idea de religión bajándola de una cumbre. Si en la primera crucifixión de 1933 algo de la postura se guarda, como una pista para que sepamos de qué va la obra, ahora el mismo título de este tríptico nos ayuda a ver cómo no somos más invitados a subir, tampoco a mirar hacia arriba: nos quedamos en la base de la crucifixión, evocando esta horizontalidad que hemos podido evidenciar al principio. Nos acercamos a una ritualidad que nos pertenece más, que es más primitiva, más instintiva: la universalidad del rito, la ceremonia y el sacrificio primordial. Desnudar la religión de sus propios mitos, de sus

<sup>129</sup> Wilson Yates, «The Real Presence of Evil: Francis Bacon’s Three Studies for Figures at the Base», *Arts* 8, n.º 3 (1996): 24.



propias creencias y llevarla hacia una cotidianeidad que nos queda más al alcance, esto es lo que pasa con esta obra. Un proceso que hemos podido identificar en Bataille y en *Documents*: borrar los límites y acercar los confines que nos la pintan como algo místico y lejano, demostrar cómo puede haber trazas de sacrificio, tanto en nuestra realidad como en las realidades del pasado, sin necesariamente involucrar la muerte de Cristo.

Volviendo al artículo de Arya, la autora nos ayuda a entender cómo queda el expediente religioso, de hecho, un expediente, un proceso que nos conduce una y otra vez hacia la polaridad y hacia el dualismo. Volvemos otra vez al mundo de lo sagrado, ese mundo vinculado, por cierto, a lo profano: “Another duality that Bacon explores is the relationship between the sacred and the profane. Bacon takes religious symbols, such as the Pope and the Crucifixion, and profanize them. [...] The paradox is that by desecrating the purity of the sacred Bacon was actually adhering to the meaning of the sacred in its etymological sense. In its etymological sense the sacred and the profane cannot be conceived of in a simple dualism.”<sup>130</sup> No se trata de un simple dualismo, algo que hemos bien analizado a la hora de entender por qué el dualismo bataillano no es una oposición, menos un contraste: la polaridad es justamente a la que hace referencia la autora, vincularse a la etimología de lo sagrado, agarrarse entonces a su derivación lingüística.

Arya nos recuerda que lo sagrado, del latín “sacer”, es tanto sagrado como maldito, añadiendo que los más importantes estudiosos de este concepto, estudiosos que han sido fuentes directas para Bataille, se han ocupado del carácter impuro de lo sagrado, carácter que lo acerca aún más a lo profano y es por esto que no se trata de un simple dualismo:

Major scholars of the sacred such as Robertson Smith, Mauss, and Durkheim, and lesser-known ones such as Hertz, explore the ambivalence of the sacred and the notion that the impure nature of the sacred aligns it with the profane in many aspects. Bacon’s interpretation of the sacred is therefore atavistic. And also by desecrating and deconstructing the symbol Bacon was making the viewer aware of the special status of these symbols, which have been made commonplace over time.<sup>131</sup>

Sabemos que la experiencia de lo sagrado, su estudio más puntual, ha llevado tanto a la figura de Bataille como a la de Leiris, a la constitución de *Le collège de sociologie*, fundado para determinar trazas e influencias de lo sagrado en lo cotidiano. Se trata de un proceso que quiere bajar los fenómenos religiosos desde la cumbre donde el dogma

---

<sup>130</sup> Arya, « Remaking the Body: The Cultural Dimensions of Francis Bacon », 153-54.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 154.

mismo los ha puesto para poder demostrar cómo la impuridad que se le insinúa hace que esta cumbre, y su carácter vertical, no le pertenezcan más. El objetivo es por tanto destronar a esta idea.



FRANCIS BACON: *STUDY AFTER VELÁZQUEZ'S PORTRAIT OF POPE INNOCENT X*, 1953.

En las crucifixiones vistas, el sacrificio que Bacon inflige al cuerpo resulta ser más evidente. Sea como sea, cualquiera sea la forma o la no forma que tenemos adelante, es evidente que miramos a algo en lo que se quiere borrar los límites entre el cuerpo y su carnalidad, confundiéndonos, haciéndonos también preguntar cuánta animalidad hay escondida en nosotros. Otra obra de carácter religioso es la de Papa Inocencio X. Hemos nombrado esta obra hablando de la importancia que Velázquez ha tenido como influencia directa en la obra pictórica de Bacon. *Study after Velázquez's portrait of pope Innocent X* es una obra de 1953. En estos años hay muchos lienzos que muestran el compromiso que Bacon ha dedicado a esta figura: varias posiciones, varias actitudes, varios elementos se desprenden de estas pinturas, obras donde somos capaces de reconocer al Papa por su túnica violeta. La que tendremos en cuenta ahora es la que lo representa retraído en su sillón dorado, con los brazos rectos y bien apoyado en este, la boca abierta y esas pinceladas que le atraviesan el cuerpo.

Como vimos en las crucifixiones, el aspecto religioso no es lo que cuenta, porque el símbolo que le pertenece ya está destruido y lo que importa ahora es la figura. El papa,

un papa que ya no tiene su rol, menos su autoridad. Su grito es algo que hace de esta pintura su carácter más peculiar. ¿Por qué representar una figura como la del papa, gritando? Volveremos sobre la boca, en concreto, en el próximo epígrafe, pero combinar estos dos elementos, el papa y el grito, nos desplaza. Bacon es, por cierto, el pintor de la sensación y no importa a qué nivel, bueno o malo que sea, la humanidad pasa por sus lienzos. Arya nos comenta así esta transposición de la figura papal: “Velázquez painted the Pope at the height of the Counter-Reformation when papal power was at its greatest and the Pope was treated with reverence. His poised, authoritative and inscrutable gaze conveys his role *ex cathedra*. In sharp contrast is Bacon’s inarticulate wretch of a Pope who evokes fallibility and fear.”<sup>132</sup>

Hemos hablado de transposición porque el pasaje desde la figura pintada por Velázquez a la pintada por Bacon es esto: una transferencia. Leiris empleó el término “*décalage*” con referencia a las figuras de Bacon. Una doble transposición: la primera es figurativa; se conserva tanto la colocación de la silla como la postura del papa, sus brazos en particular, son los únicos que lo tienen agarrado al sillón esto es lo único que queda de esta influyente personalidad que se desprende de la obra de Velázquez, algo que, por cierto y como hemos visto, ha sido lo que ha subyugado a Bacon de esta pintura. Pero la “sensación” que ha puesto Velázquez en su obra no es la misma que la de Bacon. Aquí entra en escena la otra transposición, la que acompaña a la figuración: la expresión facial, la que se vislumbra entre las líneas verticales. Bacon ha puesto en esta su propia sensación y su propia idea de religión. La autoridad del papa ha sido sacrificada junto con su fisicidad, un doble “*décalage*”, manifestación del dualismo que hemos visto caracterizar al artista en cuestión: “In Bacon’s depiction the Pope’s power is undermined by the scream, which shatters any claim to authority. The scream of the Pope then subsequently invalidates the accompanying symbols of authority within the painting, such as the papal robes and other articles.”<sup>133</sup>

Todo lo que podemos aplicar a la figura papal, de manera limitada a la que es la obra de arte, casi pretende una mirada más amplia, una mirada que quiere quitar poder al sistema religioso, humanizarlo, humanizarlo en su sentido más carnal. Conferimos al pintor otra importante característica que hemos atribuido tanto a Bataille como a la revista *Documents*: unas ganas de totalidad. Quizás, en todo lo que hemos visto y analizado hasta

---

<sup>132</sup> Ibid., 144.

<sup>133</sup> Ibid., 145.

ahora, ha sido una característica que por sí misma se ha impuesto a lo largo de la investigación. Es oportuno subrayar cómo dicha totalidad arranca de nuestro cuerpo y llega a una recolocación de este en el exterior, abriéndolo hacia cuestiones y ámbitos muy variados: “I argue that the uniqueness of Bacon’s art lies in his depiction of the human body. [...] In this process of reconstructing the body, Bacon poses interesting cross-disciplinary questions, which engage with sociology, anthropology, and theology among other disciplines.”<sup>134</sup>

La actitud del pintor, esa mirada más amplia que no se centra exclusivamente en factores estéticos, se deduce de sus propias palabras. Es algo que comenta a Sylvester, hablando de la crucifixión: palabras que sacan a este evento del contexto religioso y lo ponen afuera, lo colocan en el mundo, en la realidad, como un evento entre otros, como una forma sacrificial que contempla la muerte sin más, sin una razón específica. Bacon se refiere a la historia del arte, a cómo el Cristo en la cruz ha sido representado iconográficamente y, por esto, considerando el pasado y la historia, cómo nosotros hemos llegado a percibir este fenómeno. No hay ninguna regla que confirme a todos los pintores que se hayan ocupado del tema como creyentes: cabe en el trabajo de un artista también lo que le comisionan, lo que no hace de ellos necesariamente unos adeptos, ni fieles seguidores de un dogma específico: “Eh bien, il y a eu dans l’art européen tant et tant de grands tableaux de la Crucifixion, que c’est une armature magnifique à laquelle on peut accrocher toutes sortes de sentiments et de sensations. [...] Les grandes Crucifixions que l’on connaît, on ne sait pas si elles ont été peintes par des hommes qui avaient des croyances religieuses.”<sup>135</sup> Bacon, acentuando este aspecto, desvela una cierta crítica estética, con referencia a una soberanía del arte que la ve vinculada a la iconografía religiosa. Si pensamos que dicho vínculo se pierde, el arte queda como un desecho que podríamos asimilar al mundo heterogéneo.

Como se ha visto en la cita precedente, la crucifixión es para Bacon una armadura, algo muy radicado en nuestro pensamiento en su carácter estrictamente religioso. Pero la solidez de esta deja espacio a algo más, deja un espacio, manifestando una inevitable polaridad, a todo tipo de sentimiento o de sensación. Nuestro artista abre el evento a cualquier tipo de sacrificio corporal entonces, lo expone casi a cierto anonimato: Cristo en la cruz no tiene más una exclusividad, nuestro cuerpo cabe en esta, hay espacio para

---

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 49-50.

más. El sacrificio corporal que sale de sus obras resulta ser algo evidente. Se le pone un énfasis aún mayor en obras donde tanto la crucifixión como la carnalidad, carnalidad como “meat”, como límite con la animalidad, son elementos que se juntan y nos ayudan a que sean siempre más cercanos, siempre más probables.

*Painting 1946* y *Figure with Meat* (1954), son dos obras que ayudan a que la crucifixión y la carnalidad no resulten tan distantes. No se trata de la carne de Cristo, la que tiene que ser sacrificada para una siguiente resurrección, vehículo de esperanza que alimenta la creencia, algo que la hace aún más poderosa. Con estas dos obras el cuerpo humano vive al límite con el cuerpo animal, y es justamente este proceso lo que pone de manifiesto un cierto materialismo en la pintura de Bacon.

Miramos a la obra *Painting 1946*. Lo que queda de religión en este lienzo es la posición que emula la de una cruz, pero el cuerpo presente no es nada más que carne. La figura en primer plano es humana, se le conoce como tal por sus vestidos: aquí vemos la contemporaneidad del hombre de Bacon, el cuello de su camisa, ese paraguas que genera oscuridad, una oscuridad donde la mayor parte de la cabeza se pierde. Los rojos vivos de la carne, una de las cosas que más han atraído la atención de Bacon, juegan con el fondo rosa, un juego de tonos que compacta la gama cromática y rompe con el hombre en negro. Una doble humanidad vive en esta obra. Si, como el mismo artista ha declarado, somos



FRANCIS BACON: *PAINTING 1946*, 1946.



FRANCIS BACON: *FIGURE WITH MEAT*, 1954.



potenciales despojo, son estos los que terminan sacrificados, mientras que el hombre y su forma más reconocible no sufren este sacrificio.

*Figure with meat* observa el mismo planteamiento. Esta vez un doble despojo se encuentra atrás de la figura sentada, figura que es la de Inocencio X: lo que de religioso se pierde en la postura de la carne, se gana en la figura religiosa sentada, la del papa. El rojo vivaz de la carne no asegura continuidad con el fondo, pues el fondo ahora es negro y el color del traje papal es lo que asegura esa continuidad. Un grito se vislumbra en la cara del papa, un papa que no está más sentado y bien agarrado en su sillón dorado, este se reconoce muy poco y la postura de uno de sus brazos es tensa y no del todo compuesta. Casi parece querer levantarse y escapar, escapar de la condición que podría llegar a sufrir, la que justo toma lugar atrás de sus espaldas.

A través de las palabras de Bacon a Sylvester, vemos cuál es la visión del pintor hacia la posición de Cristo en la cruz: “Une des choses quant à la Crucifixion, c’est le fait même que la figure centrale du Christ se dresse dans une position nettement élevée et isolée, ce qui donne, au point de vue formel, de plus grandes possibilités que si les différentes figures étaient placées au même niveau. La rupture du niveau est, à mon sens, très importante.”<sup>136</sup> En la evidencia de que lo que hay en la cruz para el artista, lo que por lo menos queda de esta cruz, no es más Cristo, se ve como necesaria una descolocación. La postura que parece una crucifixión solo remite a un despojo, o sea, según Bacon, nosotros en potencia. La figura humana se encuentra en un nivel más bajo, más plano: horizontal. El verticalismo del sistema religioso se desmorona: el hombre que había en la cruz es terreno, es un ser humano, sin misticismo, sin esperanza, sin promesa de redención. En la cruz no queda otra cosa que el simple sacrificio, un simbolismo que, lejos del cualquier dogma, solo quiere representarse a sí mismo y a su sentido más primordial y ritual: el sacrificio de la carne. Romper un nivel es para Bacon algo demasiado importante, un nivel que es, evidentemente, el nivel vertical; derrumbado este, el nivel horizontal puede propagarse en el lienzo y en la forma corporal.

Bacon afirma que, si queremos por un momento dejar atrás todos los significados más simbólicos, lo que más le atrae de la carne es este color vivo e intenso, el factor más estético, más cromático: “El, bien sûr, on doit se rappeler que, pour un peintre, il y a là cette grande beauté de la couleur de la viande.”<sup>137</sup> La cuestión del verticalismo juega un

---

<sup>136</sup> Ibid., 50-52.

<sup>137</sup> Ibid., 52.

rol fundamental también a la hora de considerar la carne y su despojo. En estas representaciones, los huesos y todas las membranas que limitan el pasaje entre un nivel y el otro de nuestra consistencia corporal, de nuestra fisicidad, son algo muy evidente desde un punto de vista figurativo: interior y exterior contribuyen a que el movimiento corporal, relegado a un plan horizontal, se desprenda en la obra.

El pintor, en la misma entrevista, menciona una obra de Degas, la de la National Gallery *Mujer secándose después del baño*. Una delicada obra en pastel en la que se ve a una mujer de espalda, secándose el cuerpo después del baño. Al cumplir este movimiento, su columna vertebral está ligeramente inclinada hacia abajo, un movimiento que refleja en su dorso, según Bacon, toda la vulnerabilidad del cuerpo humano:



EDGAR DEGAS: MUJER SECÁNDOSE DESPUÉS DEL BAÑO, 1890.

Mais traiter de cette façon particulière la viande est peut-être comme la façon dont on pourrait traiter la colonne vertébrale, [...]. Vous devez connaître le beau pastel de Degas de la National Gallery représentant une femme qui s'éponge le dos. Et vous découvrirez, tout en haut de la colonne vertébrale, que celle-ci arrive presque à passer hors de la peau. Et cela l'empoigne et la tort à tel point que vous êtes plus conscient de la vulnérabilité du reste du corps que si Degas avait dessiné la colonne vertébrale montant naturellement jusqu'au cou. Il a brisé de telle sorte que cette chose a l'air de sortir de la chair."<sup>138</sup>

El movimiento corporal es lo más impactante para Bacon. Pasar del pastel de Degas a uno de sus trozos de carne que se hacen eco de la crucifixión es casi algo inimaginable. Esto nos ayuda a comprender cómo las percepciones estéticas son singulares y subjetivas,

---

<sup>138</sup> Ibid.

algo que nos lleva a dar la razón a Bacon, a sus sensaciones, a su intento de hacer pasar lo humano y lo real en el lienzo, dejando una traza ahí, en las obras que nosotros ahora disfrutamos. A él le parece que la columna quisiera salir de la piel, como si algo desde adentro empuje y rompa la armonía, resultando así, nada más que un trozo de carne, un sacrificio corporal.

Hemos tratado de destacar un cierto materialismo en la obra de este pintor, pasando por los conceptos que hemos tratado hablando de *Documents*, de Bataille y también de Michel Leiris. En la lucha entre el cuerpo y su forma, hemos podido identificar fácilmente una cierta tensión que lo conduce todo a una fuga: la fuga de dicho cuerpo generada por la dislocación de la forma. Así toma lugar el sacrificio de la forma. Cuestionamos su fisicidad y su integridad en las primeras telas analizadas, detectamos en estas las manifestaciones espejo de un proceso, quizás, más teórico. Pero el sacrificio se impone a través de la crucifixión y de la destrucción de cualquier concepto religioso. No hace falta la figura de Cristo para que este fenómeno pueda concretizarse. Un sacrificio simple y humano es algo que toma lugar en nosotros y afuera de nosotros; de esta manera somos víctimas y verdugos en nuestra realidad más cercana, sin filtro, sin ideas preconcebidas.

### **III.6 EL CUERPO Y SUS PARTES: ORGANICIDAD Y METAMORFOSIS EN LA OBRA DE FRANCIS BACON**

Necesitamos ahora dar un paso más. Agarrar el bisturí y penetrar en la forma corporal, observar cómo el sacrificio, hasta ahora observado, tiene una acción más profunda. La falta de narración y, junto con esta, de cohesión de la obra en sí, contribuye a esta dislocación de las formas, ayuda a que visualicemos una cierta organicidad corporal de manera clara y distinta, generando, como consecuencia, la verdadera metamorfosis del cuerpo humano. En el análisis que nuestra investigación ha dedicado a *Documents*, esta etapa, este estadio físico, ha pasado por una vía hecha de órganos independientes del cuerpo. ¿Qué queda, entonces, del cuerpo después de que el materialismo haya actuado, después de que se haya insinuado en nuestro cuerpo? En este apartado trataremos de identificar cuáles son las obras de Bacon en las que se manifiesta este fenómeno. Intentaremos recorrer la misma vía transitada por *Documents*, pasaremos por las mismas calles que han atravesado los varios órganos de nuestro cuerpo y que, en la revista, se han

expresados a través de una carnalidad que deja de ser humana y no llega a ser del todo animal. En los artículos analizados hemos podido descubrir cómo una alternancia entre partes orgánicas y efectivos sacrificios que nosotros mismos cumplimos en los animales. Todo esto es sinónimo de metamorfosis, una metamorfosis que resulta de verdaderas mutilaciones que, figurativamente hablando, se hacen realidad en la pintura de Picasso.

El primer órgano que hemos tratado hablando de *Documents* ha sido el ojo. Una larga definición, dividida en cuatro partes y agregada al diccionario crítico, lo hace relevante tanto simbólicamente como figurativamente. Primero se subraya la delicadeza y la fragilidad del ojo, algo que hace Desnos, pero la parte del texto escrita por Bataille irrumpe y penetra en la integridad de las antecedentes consideraciones, destruyéndolas. Nuestro autor acerca el ojo al canibalismo y, mencionando la famosa escena de Buñuel en *Un perro andaluz*, se asegura así un horror intenso, un horror sedicente: una escena que desarrolla su fuerza quedándose al límite, entre repugnancia y curiosidad. Como afirma Peter Jones: “Bacon often referred to the deep impression made on him by the infamous opening sequence of Buñuel’s *Un perro andaluz* (1928) , where a razor slices through an opened eye.”<sup>139</sup> Volviendo a la revista, la siguiente parte está escrita por Griaule y aquí se le confiere al ojo un sentido mágico y ritual, pues ahora es un ojo que parece ser un órgano cuya función, la de la vista, solo es un detonante que lleva a la percepción más allá.

¿Cómo coloca Francis Bacon los ojos de sus seres humano?, ¿cuál es el valor que le da? Mirando a los retratos vemos cómo estos nos ayudan a que configuremos bien y correctamente la integridad de la cara: sirven como puntos firmes que ponen orden, que dan un toque de simetría al conjunto. No siempre es así, a veces las orbitas quedan vacías y acompañan a la descolocación de las formas. Andrew Forge nos explica la función de este “sentido”, cómo varía y cómo, aunque a través de todos los cambios que el artista le hace sufrir, igualmente queda como un resto, una huella en la fisionomía:

Eyes are crucial. Sometimes the sockets alone will work to set up the essential configuration of the face, leaving the direction of the glance open, implicit in a dark stare. Sometimes the eyes are given as the plainest almonds that could almost be interchangeable, right to left, and whose gaze is less particular to the model than it is to us and our own stare

---

<sup>139</sup> Jones, «Bacon and Bataille», 50.

back. At the other extreme, eyes are particularized with startling vividness, functioning as keys to our reading of the rest of the head or the whole figure.<sup>140</sup>

Lo que queremos enfatizar y lo que acerca a Bacon a las definiciones dadas en *Documents*, es la función orgánica que se le atribuye al ojo. Su independencia respecto a los demás elementos que definen la cara no es otra cosa que un medio para el pintor, un medio que nos lleva hacia la esencia de la persona retratada. El ojo, en el contexto de su pintura, no es lo que ayuda a identificar al sujeto, el ojo es fuente de organicidad, es fuente de vitalidad que ayuda a darnos esa sensación de movimiento continuo. Su sitio ya no es lo que importa, su sitio sufre también de las dislocaciones de las formas, de las cuales la figura entera es víctima.

Tomando en consideración la obra *George Dyer Crouching*, un lienzo de 1966, Forge añade: “In the painting of George Dyer Crouching, 1966, the figure, scrunched up at the end of a diving board, is formless at first sight. Then one hits up on eye, flat on the side of the head, precisely defined, unwinking, dryly glittering. At once the figure and the head emerge from formlessness and fall into detailed organization.”<sup>141</sup> La estructura de la obra reconoce a esta figura sin forma que se encuentra literalmente invadida por el



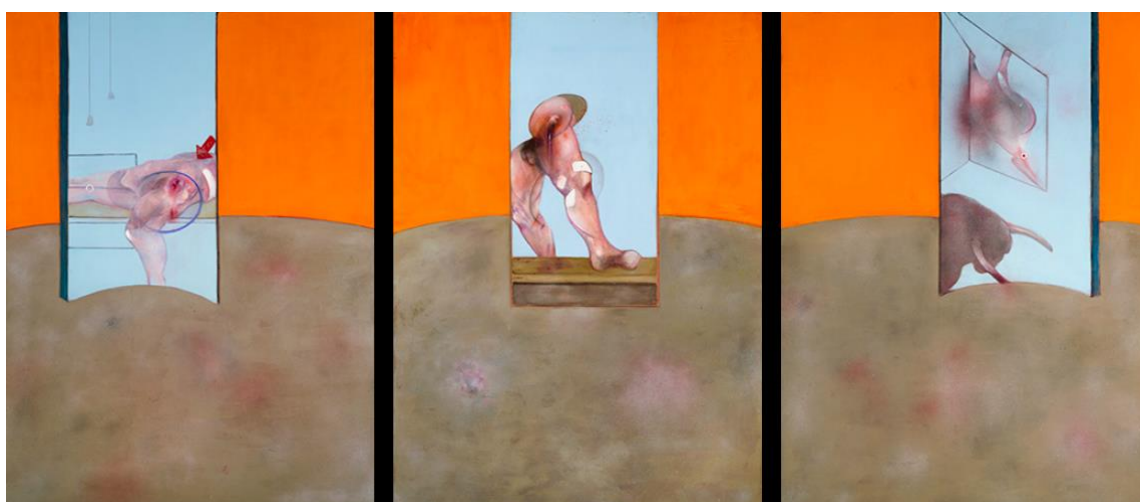
FRANCIS BACON: *PORTRAIT OF GEORGE DYER CROUCHING*, 1966

<sup>140</sup> Andrew Forges, «About Bacon». En *Francis Bacon* (London: Thames and Hudson, 1985), 29.

<sup>141</sup> *Ibid.*

espacio alrededor, al borde de una plataforma. Aunque la definición de su cuerpo es la que nos esperamos de Bacon, hay algo que sí es definido: el ojo. Un solo ojo de Dyer parece mirar hacia nosotros de manera fija, al mismo tiempo no nos mira a los ojos, se fija en algo tan intensamente que nos olvidamos de ver si el otro ojo está presente o no lo está. Esta vivacidad se hace eco de la postura corporal. El protagonista de obra se encuentra en una posición muy animal y su mirada se conforma muy bien con esta posición, alejándolo de la humanidad y poniéndonos casi a la espera de que pase algo violento, algo imprevisto y caníbal: quizás haya ya pasado y el trapo blanco a su lado es lo que queda de este evento.

Los aspectos que se encuentran al límite entre el hombre y el animal rigen ese tema de la organicidad. Peter Jones introduce el discurso sobre el ojo en la obra de Bacon,



FRANCIS BACON: *TRIPTYCH*, 1987

pasando por otro canal, un canal querido tanto por Bataille como por Leiris: la tauromaquia. *Historia del ojo*, obra que hemos podido analizar en el primer capítulo, lleva a cabo una historia de amor entre dos adolescentes, historia donde las pulsiones físicas y sexuales son el centro de interés de nuestro autor. El evento que él inserta en esta novela llena de erotismo es la muerte del torero Garnero, evento al cual asistió personalmente en Madrid. El torero pierde su ojo durante la corrida y esto fue algo impactante para el autor: “For Bataille, the *aficionado*, tauromachy is a polysemic sign. It signifies mythology; the sacred; the Mithraic bull cult (the repressed *other* and one-time serious rival of Christianity); death; sacrifice; slaughterhouse; and heliocentrism with ambivalent sun.”<sup>142</sup>

<sup>142</sup> Jones, «Bacon and Bataille», 48.

Jones condensa muchísimos temas en la tauromaquia, evidenciando cómo la lucha entre el hombre y el animal, junto con todo el sacrificio, entendido en términos bataillanos, que atrás de esto se esconde, son elementos que en la *Historia del ojo* se asoman tímidamente. Aparte del evento en sí, o sea lo de la corrida, la obra es una novela erótica. Bacon también se ha ocupado de este tema. *Study for Bullfight No. 1* (1969) es un ejemplo, así como el *Triptych* de 1987. El autor de este artículo pone su atención en la última tela de ese tríptico. La obra, en general, muestra partes corporales de la cintura hacia abajo, con detalles que se centran en las piernas y en las heridas que estas llevan; pero el último lienzo representa la cabeza de un toro como mirándose al espejo. En la imagen reflejada, que obviamente no respeta la real, se ve, arriba de uno de los dos cuernos, un círculo que podría ser el ojo, resultado de una enucleación: “Although ambiguous, perhaps representing a bullet hole or orifice, I think it represent an eye, and relates to the Bataillean and Surrealist obsession with the eye and its enucleation. Bacon’s *Painting, Bull* was influenced by and perhaps alludes to the chapter “Granero’s Eye” in Bataille’s novel *The Story of the Eye*, [...].<sup>143</sup> Sabemos que no cabe, en la voluntad de Bacon, la de transmitir una historia o una narración en sus obras, aún más en sus trípticos. Al mismo tiempo, se podría suponer un evento como este en dicho lienzo dado el interés que el pintor ha demostrado por este tema. Las partes corporales son tratadas de una



FRANCIS BACON: *STUDY FOR BULLFIGHT NO. 1*, 1969.

<sup>143</sup> Ibid., 49.

manera independiente, la postura que las caracterizas, pone en evidencia las heridas y los parches que las cubren. Además, no falta la sangre y el ser animal, este último en una tela distinta, se encuentra solo, con la imagen de sí mismo en lo que ya conocemos como un espejo deformante.

Hemos considerado la figura de Michel Leiris como un puente entre la de Bataille y la de Bacon. Más allá de la obvia conexión, debida, como vimos, a la revista *Documents*, volvemos a considerar la exposición *Bacon en toutes lettres*, porque aquí se pone en evidencia la tauromaquia como otro factor que une a estos tres personajes. El combate contra el toro es otro motivo clave de la pintura de Bacon, pero el elemento que sin duda acerca este tema a nuestra investigación es lo sagrado. Lo sagrado cabe en todo esto porque Leiris confiere una dimensión mitológica al evento de la corrida, a la lucha entre el hombre y el animal. Retomamos el texto de Didier Ottinger, extracto del catálogo de la exposición y con referencia a la obra de Leiris *Espejo de la tauromaquia (Le miroir de la tauromachie)*, el autor en cuestión evidencia que: “Il dote d’une dimension mythologique, sacrée, la confrontation dont l’arène tauromachique est le théâtre: «Du jeu pur des contrastes conçus sous la forme active de leur irruption – ou précipitation – l’un dans l’autre nous sommes passés, par ailleurs, à une notion d’ambiguïté, puis à l’idée du sacré comme expression par excellence de ce point fulgurant où le droit coïncide avec le gauche».”<sup>144</sup> A través de las palabras de Leiris volvemos a considerar tanto el dualismo de Nietzsche como el de Bataille. La ambigüedad de la que Leiris habla impone a lo sagrado un cierto carácter indefinido y es así como comprendemos que la religión se aleja de dicha idea de lo sagrado, lo libra de cualquier carácter conectado con la fe, para así entregarlo a la mitología.

Pero lo sagrado en la pintura de Bacon, no pasa exclusivamente a través de los aspectos mitológicos individualizados en la tauromaquia de Leiris. Como vamos viendo en esta investigación, el cuerpo es todo lo que nos permite individualizar el vínculo entre este pintor y Georges Bataille. En otro texto de este catálogo, Catherine Howe nos propone una visión distinta del sacrificio corporal, algo que parece ser más profundo pero que al mismo tiempo sigue considerando la conexión entre nuestro autor, el pintor y Leiris. En su artículo “Transgressions textuelle. L’héritage de Francis Bacon”, Howe reflexiona sobre la importancia de Bacon en el panorama artístico francés, importancia que se ha ido afirmando cuando la revista *Tel Quel* (1967-1972) publicaba números

---

<sup>144</sup> Ottinger, «Bacon en toutes lettres». En *Bacon en toutes lettres*, 26.



dedicados a Sade, Bataille y Antonin Artaud. Es, efectivamente, la figura de Sade la que permite generar una conexión más entre Bacon y Bataille. Apoyándose en los textos de Philippe Sollers “L’expérience intérieure de Francis Bacon” y “Les passions de Francis Bacon”, la autora considera *La experiencia interior* de Bataille, como algo que ha acercado el pintor a la tragedia, desarrollando el aspecto más sacrificial de sus pinturas. Se trata de aquel fenómeno que nos lleva directamente al tratar el cuerpo de una manera sádica en la tela, porque este es el punto de vista que aquí se plantea: “Au nom de la violence des méthodes picturales mise en œuvre par Bacon, Sollers le rapproche de Sade: «Il y a évidemment, chez Bacon, un règlement de comptes agressif avec l’esprit de passivité, aggravé par son érotisme plus sadique que masochiste.»”<sup>145</sup> Tratar al cuerpo de esta manera nos lleva a aquella organicidad que representa un paso más respecto a la idea de sacrificio, poniéndolo así en práctica, manifestándose en la obra de este artista de manera evidente.

En otra obra, *Self Portrait with Injured Eyed* (1972), la mutilación es algo más evidente, es algo que nos lleva a la famosa escena de Buñuel. Bacon se pinta con la cara ligeramente girada, de manera que uno de los dos ojos resulte en primer plano respecto al otro. Este ojo es lo que falta: parece casi un parche del mismo color que la piel, tan amplio es el espacio que queda como un hueco. En su simplicidad y realidad, esta falta



FRANCIS BACON: *SELF PORTRAIT WITH INJURED EYED*, 1972

<sup>145</sup> Catherine Howe, «Transgressions textuelle. L’heritage de Francis Bacon». En *ibíd.*, 201.

no conlleva herida, solo es algo verdadero que, en su brutalidad, quiere ser aceptado tal y como es. En este autorretrato Bacon parece hablarnos, parece casi decirnos que esa ausencia, la ausencia del ojo, no lo hace menos real, como nos comenta Peter Jones: “The theme of an enucleated or mutilated eye is a feature of many of Bacon’s work. Figures and heads have ocular injuries, eyes missing with bare sockets shown, for example *Self Portrait with Injured Eyed* (1972).”<sup>146</sup>

Dejamos de ver entonces, ver no es más lo esencial y lo que le queda por hacer a este órgano, el ojo, es percibir. Entre el canibalismo y el erotismo hemos pasado por las historias del ojo que aseguran la independencia de este órgano. Los expedientes figurativos adoptados por Bacon no provocan la misma inquietud que la escena de Buñuel, pero sin duda ayudan a colocar el asunto en un plan fuera de lo común. La vida que se le atribuye desplaza al ojo, lo descoloca, sin ninguna esperanza de que vuelva a ocupar el sitio que siempre ha ocupado.

Llegamos a otra parte corporal, la más evidente, la que más acerca la obra figurativa de Bacon al pensamiento de Bataille. Estamos hablando de la boca. La referencia es, por cierto, el artículo que *Documents* le dedica. Le pondremos al lado algunas obras del pintor para detectar cómo el tratamiento que nuestro autor le reserva con las palabras se expresa, evidentemente, de manera figurativa y pictóricamente en el lienzo. No hemos podido evitar hablar ya de la boca, refiriéndonos a las que han marcado la obra de Bacon: fotografías de bocas enfermas, Eisenstein y su *El acorazado Potemkin*. Se trata también de una obsesión que se refleja en la obra que ve al papa como protagonista, con su boca abierta, con su grito que lo hace más humano y meno religioso; también en el tríptico sobre la crucifixión, donde no vemos nada más que la boca, entreabierta o completamente abierta, de los protagonistas. Al verlas, la obsesión de Bacon se nos planta adelante, materializando en la obra de arte las palabras de Bataille, jugando, una y otra vez, en esta sutil línea que nos separa de los animales.

Dawn Ades, en un texto que acompaña al catalogo de una exposición sobre el artista, se enfrenta con paralelismos que identifican en *Documents* una indiscutible fuente utilizada por Bacon. Todo muy probable, si pensamos en la cantidad de material fotográfico que la revista incluye, justamente como un expediente impactante y detonante, un fenómeno al cual el pintor no se ha cerrado nunca, considerando siempre la fotografía como un material determinante a la hora de crear, aceptándola en su

---

<sup>146</sup> Jones, «Bacon and Bataille», 50.

evolución, viviéndola con todo su potencial y no como una amenaza para el arte. Así Ades nos ayuda a explicarlo todo: “The photographs and texts in *Documents* could have been a source in that one of their main characteristics was that of presenting a material sensation as directly as possible, and in the process stripping away some of the veils or screens, some of the hypocrisies, with which we try to conceal and make palatable bald existence.”<sup>147</sup> La autora habla de una sensación material: una expresión que bien une el universo bataillano al baconiano.

Centrándonos en la boca, hemos visto cómo para nuestro autor se trata de un orificio que puede ser un canal, un canal que nos ayuda a librarnos de nuestra animalidad, así como el ojo no nos sirve más que para ver, la boca no nos sirve más que para hablar. Las funciones más obvias se descolocan, así como la forma que llegan a tener; se han vuelto órganos que nos acompañan más allá, en ese sitio donde los velos de la realidad no dificultan más nuestra percepción. En la revista, el texto de Bataille está acompañado por una foto de J.-A Boiffard, pero más que acompañar, dicha foto ocupa una página entera y se encuentra justo antes del diccionario crítico, colocando a esta definición en un sitio del cual no nos podemos escapar: una boca bien abierta que nos muestra los dientes



FRANCIS BACON: *HEAD I*, 1948.



FRANCIS BACON: *HEAD II*, 1949.

superiores y de la cual parece salir alguna sustancia parecida a la saliva. No es un grito, menos una expresión estática: es solo una posibilidad más que dicho órgano tiene para expresarse, sin capa ninguna.

<sup>147</sup> Dawn Ades, «Web of Images». En *Francis Bacon*, 13.

Muchísimas obras de Bacon nos darían espacio a consideraciones sobre la boca; Ades, en el texto que acabamos de citar, considera dos obras de los años cuarenta: *Head I*, de 1948, y *Head II* de 1949. La autora identifica en estos lienzos la posición descrita por Bataille en su artículo. Citamos a nuestro autor para poder clarificar cómo el planteamiento nos quiera llevar hasta un estadio distinto al del ser humano, el ser animal:

Et dans le grandes occasions la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer les dents, la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, *c'est-à-dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale*.<sup>148</sup>

La cursiva en el texto acentúa la importancia dada a la destrucción de esta barrera entre el hombre y el animal, un proceso que pasa a través de la boca. Las emociones más fuertes nos ponen en aquella típica posición animal, para que podamos expresarnos bestialmente. Las pinturas en cuestión ayudan a visualizar, sobre todo si las miramos una al lado de la otra respetando el orden cronológico, el proceso que confunde las facciones humanas con las del animal. *Head I* es todavía la cara de un hombre, la oreja nos ayuda a identificarlo, y la boca, lo único que queda de la cara, se va para arriba junto con el cuello. Monstruosa, sí, esto es lo que es: una monstruosidad que, como Bataille ha dicho, pasa por este orificio. Inquietud es lo que llegamos a sentir, pero no del todo. La verdadera inquietud llega con *Head II*: la cara de un mono parece salir de una cara humana; ahora el sufrimiento está más claro. La inclinación de las dos cabezas es la misma, pero mientras que en la primera los colores son más nítidos, en la segunda no; en esta las pinceladas son más gruesas y violentas: hemos evolucionado. Así nos lo explica Ades: “*In Head I* of 1948 the mouth is tilted sideways as though to emphasize the spinal extension Bataille describes, the neck and cheek bulging massively as though attempting to contain and suppress the bestial spasm. [...] When painting this head, Bacon was looking at a photograph of a chimpanzee, and it is clear that the extended canine teeth are animal, not human. This is true also in *Head II* (1949).”<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Bataille, «Bouche», *Documents* n.º 5 (1930): 299-300.

<sup>149</sup> Ades, «Web of Images». En *Francis Bacon*, 14.

Una obra titulada *Three Studies of the Male Back*, del 1970, es, como sugiere el mismo título, un tríptico cuyo planteamiento es el estudio de la espalda de un hombre. En este caso, la parte corporal no se nos presenta de forma aislada, pues logramos ver la figura enteramente, aunque el interés del pintor está en la parte posterior de su cuerpo. Se trata de un hombre ante el espejo que se está afeitando y no siempre su imagen se refleja. La mutabilidad de su postura es casi imperceptible, pero su dorso cambia de color: desde un rosa, pasando por un casi gris, hasta un azul, los colores ayudan a definirlo en su dimensión. La evolución cromática nos sirve para entrever la interioridad de estas espaldas. Esta obra cabe en este contexto porque nos lleva a una cierta organicidad y el hecho de poder visualizar al cuerpo en su conjunto nos hace entender que los órganos pasan por distintos niveles de nuestra interioridad. Así es de complicada la naturaleza humana, sobre todo porque se pretende tratarla desde adentro y no siguiendo la armonía



FRANCIS BACON: *THREE STUDIES OF THE MALE BACK*, 1970.

estética, con sus reglas, con sus obviedades. Si no supiéramos que en las intenciones de Bacon no hay ninguna voluntad de narrar, ni de darnos un ser humano con una pequeña historia que se desarrolla en tres telas, diríamos que nuestra mirada, al pasar gradualmente de la primera a la tercera tela, nos muestra la interioridad de este hombre de una forma siempre más clara. Todo esto, además, no altera su ritual cotidiano.

Deleuze ha podido identificar en este proceso pictórico un elemento determinante: el tiempo, elemento que es la prueba tangible de la conciencia de la muerte para el artista. Este movimiento corporal continuo que nos deja ver y, a la vez, no ver las vísceras, que da más o menos importancia a algunos órganos respecto a otros, es algo que tiene lugar porque el lienzo está cargado de una dimensión temporal:

The variation of texture and colour on a body, a head, or a back (as in *Three Studies of the Male Back* of 1970) is actually a temporal variation regulated down to the tenth of a second.

Hence the chromatic treatment of the body, which is very different from the treatment of the fields of colour: the chronochromatism of the body is opposed to the monochromatism of the flat fields. To put time inside the Figure – this is the force of bodies in Bacon: the large male back as variation.<sup>150</sup>

A partir de estas consideraciones llegamos a encontrar un doble dualismo en la tela: la figura con su entorno y los colores de la figura con los colores del entorno. No hace falta pararse otra vez en este aspecto del arte baconiano. En este lienzo, logramos ver cómo la falta de separación visiva y efectiva de un órgano respecto a su conjunto igualmente focaliza nuestra atención en el órgano en sí. Las espaldas del hombre son las que protagonizan el tríptico, nos capturan porque son vivas, estén más o menos integradas en el conjunto corporal.

Tenemos adelante todo un conjunto de obras que parecen recopilar las ideas de Bataille. Las partes corporales que son protagonistas en estos lienzos tienen en común esta tensión definida al principio. Se trata de algo que obliga a los cuerpos de Bacon a un continuo movimiento, un movimiento que genera un fenómeno más, un cambio de estado.<sup>151</sup> En estas telas una lenta y constante metamorfosis ha tomado lugar. Sería la que Leiris había definido en *Documents*, en la voz del diccionario crítico “*Métamorphose*” como algo que se encamina hacia este “*Hors de soi*”; la misma que Bataille había definido unas líneas después como “*Animaux sauvages*”. En estos textos de la revista hemos visto cómo el objetivo ha sido dejar de ser lo que somos, o sea hombres que viven en su propia piel, para acercarnos después a los animales salvajes. Nuestro autor afirma que en cada uno de nosotros hay un animal encerrado en una prisión. La pregunta sería: ¿en qué medida nos sentimos cerca de estas estructuras arquitectónicas que Bacon pone alrededor de sus formas humanas? La prisión sería nuestra piel, la misma de la cual Leiris nos invita a salir, mientras que Bacon nos pone en el lienzo todos estos elementos juntos: una forma humana con su deformación, algo que la acerca a un ser animal que al mismo tiempo no

---

<sup>150</sup> Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, 48.

<sup>151</sup> En el texto del catálogo de la exposición *Bacon en toutes lettres*, Miguel Engaña nos presenta un punto de vista distinto respecto al planteado en esta investigación. El autor en cuestión subraya el vitalismo propio a la obra de Francis Bacon, algo que Deleuze ha podido evidenciar muy bien en el libro dedicado al pintor. Dicho vitalismo es todo lo que Engaña opone a las interpretaciones más trágicas de la pintura de Bacon, trágica como ha podido ser la cercanía que se le ha atribuido a Geroges Bataille: “[...], en insistant sur son indéfectible vitalisme, Deleuze a voulu [...] déjouer les interprétations tragiques habituelle, en particulier celles qui associent Bacon à Georges Bataille (par le biais de Michel Leiris).” Engaña añade más adelante que el libro de Deleuze es como un remedio al pensamiento bataillano, considerando así las teorías de Bataille como algo del cual es hasta necesario defenderse: “*Francis Bacon. Logique de la sensation*, ce livre singulière et difficile, dans cette perspective, peut être donc considéré, entre autres fonctions, comme une sorte d’antidote au *bataillisme*.” Miguel Engaña, «Deleuze “derrière l’épaule” de Francis Bacon». En *Bacon en toutes lettres*, 186-87.



es ni una forma ni la otra; una estructura que parece encerrar dicha figura, y finalmente la fuga de un cuerpo que se escapa.

Cuando hemos analizado las obras de Bataille, los eventos de su vida que lo han marcado y que lo han convertido en esa figura tan borderline que hoy en día conocemos, hemos destacado por encima de todo la religión. Un artículo de Rina Arya, autora ya citada en esta investigación, justifica esta cercanía a la animalidad, esta metamorfosis humana que toma lugar junto con la ausencia de Dios. La religión vuelve como un detonante, como algo que, por encima de todo, se quiera creer o no en un dogma, genera importantes consecuencias: “In a Godless world the plight of the pope exposes the fact that the human is level with the beast: [...]”<sup>152</sup> La forma humana paga ese precio, bajando siempre más, alcanzando esta horizontalidad querida por nuestro autor, querida también por nuestro pintor: “In his anthropology Bataille mines the animal aspects of humanity, which include the material body and animal drives, for the richness and despair they can contribute to life. Within his «Base materialism» he examines various bodily parts to reveal their base origin.”<sup>153</sup>

Volvemos a esta destrucción de las categorías, seguimos quitando capas. ¿Qué queda del hombre después de esta metamorfosis?, ¿cuánta efectiva animalidad logramos detectar en las figuras que nos presenta Bacon?, ¿qué logramos distinguir? El pensamiento bataillano, en su rechazo de la religión, como de cualquier sistema impuesto, vira hacia los aspectos antropológicos, con el objetivo de llegar a una totalidad que no puede hacer otra cosa que colocar a su hombre, a su visión del hombre, en un espacio social y evolutivo. Los aspectos animales los hemos tratado junto con las partes orgánicas, consideradas como independientes de una totalidad corporal, porque juntos logran dar vida a la base de todo: el materialismo. Hemos aclarado la posición tanto de Bataille como la de sus compañeros en la época de *Documents* y nos interesa ahora delinear la de Bacon. Hemos aislados algunas partes corporales y hemos llegado a esta cercanía con la bestialidad: esta carnalidad que nos hace percibir al cuerpo de una manera más violenta y como algo más impactante.

Deleuze, en su ya citado texto que ha consagrado al pintor, nos aclara que la deformación que se aplica a la forma humana, haciéndonos entrever un animal, es algo que quiere generar correspondencias formales: “The deformations which the body

---

<sup>152</sup> Rina Arya, «The Animal Surfaces: The Gaping Mouth in Francis Bacon’s Work», *Visual Anthropology* 30, n.º 4 (agosto de 2017): 331.

<sup>153</sup> *Ibid.*, 333.

undergoes are also the *animal traits* of the head. This has nothing to do with a correspondence between animal forms and facial forms. [...] Sometimes the human head is replaced by an animal; but it is not the animal as a form, but rather the animal as a *trait* – [...].”<sup>154</sup> Deleuze no se olvida nunca de apoyar su crítica, sus consideraciones, en la pintura: Bacon es un pintor y todo lo que haya podido pasar por su mente repercute en su obra. Muchas veces hemos reiterado que se necesita un cierto margen de adaptación al trasladar lo que es una idea, una inspiración, una influencia, a algo que es un lienzo blanco. Nuestro artista ha afirmado en varias ocasiones que dejar una impresión, dejar una huella de un pasaje en la tela, era su intención. Ahora, lo que Deleuze nos quiere comentar es que no podemos definir por completo, etiquetar la forma humana a la cual Bacon nos tiene ya acostumbrados. Hay que aceptar el hecho de que el artista solo nos quiere llevar a este más allá, a la oscuridad de los desechos. Lo que vemos en la obra parece, desde este punto de vista, que aflora por sí mismo, como si detrás de lo humano hubiera, sin duda, un animal: “In place of formal correspondences, what Bacon’s painting constitutes is a *zone of indiscernibility or undecidability* between man and animal. Man becomes animal, but not without the animal becoming spirit at the same time, the spirit of man, [...]. It is never a combination of forms, but rather the common fact: the common fact of man and animal.”<sup>155</sup>

El proceso descrito por Deleuze, esta indefinición que nos priva de la posibilidad de identificar lo que pasa, más bien de afirmar con seguridad la forma que tenemos delante, atribuye al hombre de Bacon características líquidas: la fluidez de la pintura, con todos sus instrumentos, nos da la sensación de que estos hombres pierdan sus propias formas y confines, alcanzando un estadio de fusión, de desvanecimiento. Leiris, en su artículo para *Documents*: “L’homme et son intérieur”, un texto que hemos citado hablando siempre de la organicidad corporal, nos ha llevado hacia nuestra interioridad, no una interioridad espiritual, más bien una interioridad material: nuestras vísceras, nuestros órganos vivos. De estas palabras se desprende el importante concepto de “norma corporal” y, según las directivas bataillana, la existencia de una norma funda sus raíces en la posibilidad que tenemos de infringirla. Esto es lo que pasa en la revista, como hemos visto no hay ningún respeto por esta norma, por estas leyes que no son otras cosas que el espejo de un sistema de ideas.

---

<sup>154</sup> Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, 21.

<sup>155</sup> *Ibid.*



Logramos ver en la obra pictórica de Bacon todo esto. La interioridad del cuerpo, las vísceras, aunque no estén efectivamente pintadas, se exponen en la superficie del lienzo. Por medios de formas fluidas el pintor nos muestra cómo operan las zonas interiores, cómo estas sirven de filtro con el mundo, un mundo que no deja de ser nunca contemporáneo. Así Arya nos lo explica: “Like Bataille, who exposed the base materialism of the body, Bacon practised a form of de-sublimation by reacting against the conventions of figurative representation. [...] The boundaries between outer and inner are in tension, as conveyed by the relationship between the structure of the body and the matter, where they are often pulled in opposite directions , which contributes to the effect of torsion (or twisting).”<sup>156</sup> La autora habla de transgresión figurativa, un proceso que coloca al artista más allá, en el mismo sitio donde los protagonistas de sus obras se encuentran. Más que colocarlo, lo descoloca, obligando a quien mira la obra, a acercarse a su pintura libre de cualquier sistema.

Es importante subrayar cómo Leiris, en su obra dedicada a Bacon, entonces muchos años después de la experiencia *Documents*, parece aplicar materialmente las antiguas ideas expresadas en la revista en la pintura del artista. Hemos hablado ya de presencia, de inmediatez, como caracteres atribuidos al artista por parte de Leiris. Hay elementos distintivos que ayudan a colocar los cuerpos de Bacon en esa carnalidad viva esbozada a lo largo de la revista, algo que se conecta a lo real, esa realidad desnuda y brutal. Lo que surge de todo esto no nos quiere llevar a un simple discurso sobre la forma y la materia. Llegamos a caer en la “trampa” bataillana una y otra vez, porque todo llega más allá de la forma, todo considera calidades de la carne que dan vida a su continuo movimiento en la obra, esa tensión típica del arte baconiano. Leiris suele utilizar, hablando de su pintura y de cómo trata la carne, términos que están relacionados con estadios físicos de la materia. Se trata de un continuo mutar. Estos cambios continuos, identificados con la fluidez, el calor, la elasticidad, se deben a algo esencial y primordial. Son todas características de la vida misma, características fundamentales que nos conducen, finalmente, más allá de la forma y de sus confines, utilizando siempre nuestro cuerpo, como un filtro o como un instrumento: “[...], lorsque Francis Bacon cherche à faire sentir (non à décrire) une réalité donnée ou inventée et que dans ce but il déforme, ce n’est pas seulement à la forme qu’il s’attaque [...] mais aussi à la substance du motif, en l’espèce

---

<sup>156</sup> Arya, «The Animal Surfaces: The Gaping Mouth in Francis Bacon’s Work», 338.

à la chair du modèle qui sera rendue jusque dans sa chaleur même et dans son élasticité, qualités significatives de vie.”<sup>157</sup>

Enfrentándonos con aspectos estrictamente pictóricos, aspectos que se ocupan de cómo cada parte de la composición en la obra encuentra su sitio, sin llegar nunca a una verdadera armonía, logramos encontrar por fin este calor y esta elasticidad, de forma detallada. Leiris utiliza un vocabulario muy peculiar a la hora de describirnos este arte, contraponiendo, según un dualismo ya detectado, partes neutras con partes ardientes. Estas últimas, así percibidas, nos trasladan por cierto a los puntos donde la figura humana se tiene que desarrollar, mientras que las neutras son estos fragmentos donde no pasa nada: “Chez Francis Bacon la toile a donc ses parties bouillantes, où règne une effervescence, en opposition avec ses parties neutres, où il ne se passe rien.”<sup>158</sup> El planteamiento de Leiris atribuye a las obras un movimiento, una fuerza que no es generada, es una actividad subyacente en la tela, algo que viene, obligatoriamente, acompañando al hombre de Bacon. Quitarle la forma no quiere decir quitarle la vida. En su necesidad de existir, estas partes vivas se apoyan en las neutras, se apoyan en una actividad que contribuye a que la tensión, lo real, la vida misma, se exprese por completo en la pintura.

La sangre es para Bacon sinónimo de vida. Su color intenso es algo que siempre capturó su atención. En sus crucifixiones este elemento ha encontrado su lugar fácilmente. Somos “meat”, despojos en potencia, nosotros pudiéramos estar colgando en un matadero, no hay razón por la que esta eventualidad no tenga lugar. Un punto de vista que expresa, una y otra vez, la voluntad de borrar el límite con los animales, un punto de vista que destruye cualquier categoría que nos ve, que ve al hombre como alguien arriba del todo. El matadero, “Abattoir” en *Documents*, es aquel sitio donde encontramos el sacrificio prepotente y sin medios términos. La sangre que chorrea es una imagen que no podemos aguantar. Bataille no discute ahora el sacrificio en sí, Bataille discute ahora cómo, en este sitio de desechos, en este sitio heterogéneo, no nos gusta pasar, giramos la mirada: somos víctimas y también verdugos. Como en la obra de Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion*, la maldición que se respira en estos lugares no acompaña propiamente y exclusivamente a quien sacrificamos, nos acompaña a nosotros también. En la contemporaneidad que vivimos, no prestamos atención a estas visiones,

---

<sup>157</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 108-9.

<sup>158</sup> *Ibid.*, 101.

porque la sangre es para nosotros sinónimo de sufrimiento, de muerte. Nos encontramos, entonces, en una zona híbrida, un sitio donde crucifixión y matadero están vinculados a través del canal de la sangre, a través del canal del sacrificio. Estamos ya acostumbrados a tratar este concepto, porque el sacrificio es, tanto para nuestro autor como para nuestro pintor, un evento no necesariamente vinculado a la religión. Bataille, como hemos visto, irá más lejos, querrá identificar, junto con Leiris, lo sagrado en la vida cotidiana.

Volvemos al texto de Ades: “Bacon also shares with Bataille to a certain extent the idea that the grand sites of religious sacrifice cannot be separated from the slaughterhouses, though this is not intended to suggest that he shares Bataille’s ritual/sacramental idea that man *needs* sacrifice. He does, however, share Bataille’s revulsion against the hypocrisy of averting one’s eyes from the slaughterhouses; [...]”<sup>159</sup> Estas cinco líneas ayudan a colocar muy bien el porqué logramos identificar en la pintura de Bacon el pensamiento de Bataille: un proceso que va más allá de simples similitudes o paralelismos. Se trata de una visión común hacia el hombre y sus actitudes, hacia el hombre y su cuerpo. Cada uno de ellos lo desvela, lo expresa a través su propio canal, de su propio elemento comunicativo: Bataille con sus obras escritas, Bacon con su pintura. Todo esto es la lucha contra un sistema, un sistema al cual nos agarramos hipócritamente para no profundizar nuestra mirada. Las construcciones geométricas del pintor encierran a nuestro cuerpo, un cuerpo que, con sus desgarros, busca la vía de fuga y nosotros quedamos a la espera por si ese cuerpo logra o no fugarse, quizás sin darnos cuenta de que es el nuestro y lo que estamos mirando es nuestra condición.

Las fotos de Eli Lotar que acompañan a esta voz del diccionario crítico de *Documents*, “Abattoir”, nos enseñan con mucho realismo a animales sacrificados y a hombres que, en el desempeño de su propio trabajo, se mueven entre la sangre. Es curioso también pensar cómo para estos hombres no hay hipocresía, no hay ninguna idea a la cual se le deba respeto: la costumbre es todo lo que ellos necesitan para poder actuar con tranquilidad en este río de sangre. Si pensamos en estos términos, valoramos aún más tanto la idea de Bataille como la intención que Bacon pone en sus pinturas. Nosotros lo percibimos todo casi como una violencia que se nos inflige: giramos la mirada y, si estuviéramos presentes en unos de estos lugares huiríamos rápidamente, porque tanto el olor de la sangre como el de la muerte se nos haría inaguantable: “The ‘quarantine’ that

---

<sup>159</sup> Ades, «Web of Images». En *Francis Bacon*, 19.

hides abattoirs from our sight is a sign of our inability, in Bataille's view, to tolerate our own ugliness.”<sup>160</sup>

Hemos tratado de trazar un camino que, pasando por partes corporales, nos ha ilustrado la organicidad en la obra artística de Francis Bacon, algo que ha podido desvelarse considerando, una y otra vez, su propia actitud sacrificial, la que el pintor aplica a sus hombres, a sus lienzos. El estadio último es la mutilación: no alcanza más a considerar las partes de forma independiente, hay que ver cómo el sacrificio actúa sobre estas, cuál es el resultado que nos podemos esperar, esta vez pictóricamente. En *Documents*, esta mutilación se ha materializado en Van Gogh. Bataille ha podido, con este largo artículo<sup>161</sup>, concentrar muchos conceptos que hemos identificado como la base de su pensamiento: sacrificio, materialismo, heterogeneidad. En este pintor, nuestro autor ve una figura que practica un sacrificio hacia sí mismo. El corte de una oreja refleja una crisis personal, se trata de un sufrimiento que llega a un extremo gesto de automutilación. Es esta última la que hace la diferencia: Van Gogh, como hemos visto, es tanto víctima como verdugo de este acto. No hay miedo. El pintor proyecta afuera algo de sí mismo, orgánicamente hablando. Se alcanza una alteridad que Bataille ha definido “hors de soi” y que Leiris ha llamado “autre chose”.

Bacon ha considerado el arte de Van Gogh como capital. Ha honrado al pintor con una serie de estudios dedicados a su figura. En estas obras los colores son bastantes vivos y las pinceladas no parecen invadir mucho la figura humana de la obra. Bacon lo ha considerado como a un “outsider” del impresionismo, alguien cuya representación de la realidad era aun más real que la realidad misma, pero nunca llegaba a ser una mera ilustración. Como le explica a Archimbaud:

La façon que celui-ci avait de traiter la matière est tout à fait différente de la technique des impressionnistes. Vous savez bien, l'emploi de cette peinture très épaisse, de cette matière très épaisse. Sa manière était unique. C'est un des grands génies de la peinture. Pour moi, Van Gogh est toujours capital. Il a vraiment trouvé une façon nouvelle de rendre la réalité, y compris pour les choses les plus simples, et cette façon n'était pas réaliste, mais beaucoup plus puissante que le simple réalisme. C'était vraiment une façon de recréer la réalité.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ibid., 18.

<sup>161</sup> Bataille, «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», *Documents* n.º 8 (1930): 451.

<sup>162</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 41.

Evidenciamos cómo lo de llevar la realidad a la obra no es lo único que importa, pues el pintor no deja de ser un ser humano. El proceso creativo pasa inevitablemente por su cuerpo y esto es algo que también hay que llevar a la tela.

Nos interesa ahora hablar de la mutilación. Siguiendo el rastro dejado por *Documents*, vemos como el corte de la oreja de Van Gogh se pueda reflejar en las obras del pintor que estamos tratando. Se trata de un sacrificio y, como se sabes, ya ha habido lugar este acto en los cuerpos de Bacon de varias formas y maneras. Más adentro, más profundamente, con nuestro bisturí, llegamos a identificar en algunas obras verdaderos cortes infligidos a la fisicidad. France Borel, en un texto que acompaña a las obras en un catalogo dedicado al pintor, todo enfocado sobre sus retratos y autorretratos, define así la actitud que le caracteriza: “Caos, accidentes (buscados, provocados) y, no obstante, un tiránico control de las formas, un dominio maestro de las formas. El delirio ordenado. El artista tiene la situación bajo control. Dirige la orquesta de las heridas, da un cuerpo a lo que no tiene forma, da un rostro a lo que es desgarradura. Alza los velos, las pantallas del pudor.”<sup>163</sup>

El dualismo evidenciado por Borel es algo que refleja las palabras del artista en más de una entrevista con Sylvester. Bacon suele trabajar en un estudio muy caótico, el arte le da posibilidad de meter orden en el caos de la vida. Sus obras no dan, efectivamente, la impresión de un caos, el lienzo, en su conjunto, no resulta ser desordenado o demasiado conflictivo con respecto a todos los elementos que imperan. Todo el aspecto instintivo, el sistema nervioso, los accidentes, hay que mediarlos con el orden: “Je pensé que le grand art est profondément ordonné. Même si cet ordre peut comporter des choses extrêmement instinctives et accidentelles, je pensé néanmoins qu’elles proviennent d’un désir d’ordonner et de renvoyer le fait sur le système nerveuse selon un mode plus violent.”<sup>164</sup>

En *Study of the Human Body* (1981-1982), representar a un hombre de la cadera para abajo, sin dorso, sin cabeza, con las piernas que generaran un movimiento, es bastante impactante. Reconocemos, sin tener ninguna duda, que se trata de una fisicidad humana. La figura parece surgir desde el fondo de la obra, desde este color naranja que casi se hace rojo en algunos puntos. Reconocemos a un hombre, debido a las partes

---

<sup>163</sup> France Borel, «Francis Bacon: las vísceras por rostro». En *Bacon Retratos y autoretratos* (Madrid: Editorial Debate, 1996), 195.

<sup>164</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 65.



FRANCIS BACON: *STUDY OF THE HUMAN BODY*, 1981-1982.

genitales descubiertas; además, se les ven unos trozos del pantalón en ambas piernas y lleva zapatos, elementos, estos últimos, que colocan a la figura en la contemporaneidad.

Nuestra vista quizás se acostumbra a la mutilación que tenemos adelante y después de un rato nos acostumbramos a lo que estamos mirando, porque descubrimos que ese cuerpo mutilado sigue siendo real. La organicidad que reina en su cuerpo, llevada hasta el exterior, nos dice que sigue habiendo vida. Siempre Borel, hablando de este sacrificio: “Sacrificio, primitivo ritual que consta de mutilaciones y cuyos protagonistas son los torturados. Las figuras son las víctimas del sacrificio de la pintura. [...] El ser despedazado es más que vulnerable; no es viable, y, sin embargo, respira, duerme, grita o copula; allende de dolor.”<sup>165</sup>

Organicidad, límites entre el hombre y el animal, lugares donde la sangre reina, mutilaciones corporales: todo esto está en las obras pictóricas de Bacon. Hemos visto cómo la armonía se ha roto, figurativamente. Un camino que vuelve al sacrificio de la forma, recordándonos que nuestra fisicidad es también una carnalidad y puede, por esto,

<sup>165</sup> Borel, «Francis Bacon: las vísceras por rostro». En *Bacon Retratos y autoretratos*, 196-97.

desprender su propia vitalidad a través de sus vísceras, sin preocuparse de mostrarlas tal y como son, más allá, fuera del cuerpo y fuera de la piel.

### **III.7 LAS MÁSCARAS DE FRANCIS BACON, LAS CABEZAS DE FRANCIS BACON**

Las máscaras y sus cabezas han sido el último aspecto tratado en *Documents*. Hemos podido destacar dos líneas distintas, considerando el hecho de que Bataille no ha dedicado, a lo largo de toda la revista, ningún texto especial a estos elementos, pero sí que lo ha hecho por su cuenta, en cuatro páginas tituladas “Le masque” y publicadas póstumamente, como hemos analizado en el anterior capítulo.

El planteamiento de nuestro autor confiere a este objeto la propiedad del enigma. La máscara, añadida a nuestra cara, genera un proceso de incertidumbre, es, como él dice, “el caos que se hace carne”. Esta es la expresión que podemos considerar como clave. Son unas palabras que dan un cierto nivel de continuidad a todo el discurso que nos acerca al ser animal, este discurso que, a partir de órganos distintos de nuestra cara, como ha sido la boca, hablan por sí mismos y ayudan a alcanzar una cierta animalidad en la expresión de nuestra cara. Un círculo que quiere cerrarse, algo que ha empezado con nuestra fisicidad y que ahora acaba con algo que solo puede pertenecer a nuestra cabeza. A partir de este punto, hemos vuelto a *Documents*. En sus páginas, la máscara es un instrumento, un objeto que, obviamente y considerando la amplia tendencia etnográfica observada por la revista, se hace portadora de rituales, de cultos, hasta tocar el teatro con sus dramas y sus expresiones fijas, para luego llegar a un empleo más corriente, más cercano. Las máscaras de cuero descrita por Leiris, las que sacrifican la cara y desnudan el cuerpo, persiguiendo una y otra vez esa despersonalización, es algo que como concepto ya tenemos claro y que deberíamos tenerlo claro también figurativamente, manifiesto en las obras de Francis Bacon.

Reconoceremos ahora estos conceptos en la obra de Bacon. En este caso, tratándose de la máscara y de la cabeza, nos centraremos en sus retratos, anticipando ya que el tratamiento reservado al cuerpo es el mismo que se le reserva a la cara. Ahora, en el caso de los retratos, sabemos ya de quién se trata porque la mayoría de ellos, a menos que no sean estudios, llevan indicaciones sobre la persona protagonista. Esto nos aproxima al

proceso de “*ressemblance*” que tanto se ha querido destruir. Sin embargo, las indicaciones de los títulos no llegan a ser suficientes para alcanzar la semejanza perdida.

Hablando con David Sylvester sobre lo que cada persona puede emanar, esta energía propia y singular que nos hace únicos, además de tener determinados rasgos, una determinada piel que sella nuestra interioridad, Bacon trata de hacer pasar esta esencia por su pintura: “Il y a l'apparence et il y a l'énergie à l'intérieur de l'apparence. Et c'est une chose très difficile à saisir. Bien sûr, l'apparence d'une personne est étroitement liée avec son énergie.”<sup>166</sup> Lo que parecemos desde afuera no sería otra cosa que el resultado de lo que somos adentro, de la energía que guardamos dentro de nuestras vísceras, de esta manera el contenedor no es otra cosa que un espejo. Pero Bacon, en calidad de artista, quiere representar lo que nos hace peculiares, lo que nos diferencia del otro. Con un paralelismo muy explicativo, nos cuenta cómo logramos reconocer a alguien que camina por la calle, sin necesidad de tenerlo a una distancia mínima para poder estar seguros de quién es: “C'est pourquoi, quand vous êtes dans la rue et que vous apercevez à une certaine distance quelqu'un que vous connaissez, vous pouvez dire de qui il s'agit d'après sa démarche et sa manière de bouger. Mais je ne sais pas s'il serait possible de faire le portrait de quelqu'un en le réduisant à ses gestes. Jusqu'à présent, il semble que pour faire un portrait il faut représenter le visage. Mais c'est dans le visage qu'il faut tenter de capter l'énergie qui émane de la personne.”<sup>167</sup>

A través de esta comparación notamos cómo el pintor deja que la energía de cada uno pase inequívocamente por su cara. Bataille señaló que nuestro rostro es como una ventana abierta sobre un caos de raras y hostiles apariencias. De las dos formas, la primera, obviamente más cercana a una posible figuración, la segunda más cercana a un concepto, se considera la cabeza como nuestra ocasión para afirmar lo que somos, lo que somos de verdad, sin filtros, sin preconceptos. Bacon ha realizado muchos retratos y a muchos autorretratos, declarando que su forma de acercarse al sujeto siempre ha sido la misma. De todas maneras, el destino de los retratados es igual: perder la forma, alejarse de las facciones habituales. En cualquier caso, la relación entre el artista y la fotografía sigue siendo válida, aunque él nunca ha querido pintar un retrato como fiel y preciso al original o a la foto que le representa. ¿Cómo es posible que mirando a sus retratos seguimos reconociendo a la persona ahí pintada, aunque sus principales rasgos no existan

---

<sup>166</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 185.

<sup>167</sup> *Ibid.*



más? Bacon, como hemos dicho, estaba interesado en manifestar en la obra la esencia que cada uno es capaz de emanar, pero había un precio que pagar por esto: sacrificar la forma, esta vez la de la cara. La máscara baconiana es una máscara que vehicula lo que la persona es, sin preocuparse de la máscara que tendría que llevar: “Chaque forme que vous faites a une implication, donc quand vous peignez quelqu’un, vous savez que vous essayez, évidemment, de vous rapprocher non seulement de son apparence mais aussi de la manière dont il vous a touché, chaque forme ayant une implication.”<sup>168</sup>

El sacrificio del cuerpo se traslada al rostro, el artista no quiere salvarlo. Un cierto conflicto tiene lugar en la tela cuando estamos en presencia de los retratos, un conflicto que nos presenta la lucha entre llevar a la obra lo que efectivamente vemos, o llevar lo que sentimos. Vuelve la tensión, vuelve también un dualismo que no nos ha dejado nunca al tratar a este pintor. Quedan huellas de la persona en el lienzo, sabemos quién es, pero no es como nos lo esperábamos; si nuestra cara es la ventana abierta al mundo, esa ventana se ha abierto muy brutalmente. El proceso visceral, la confusión de los límites entre nuestra organicidad y el cuerpo la acoge, no se para. Leiris, hablando de los retratos de Bacon, fija dos puntos extremos: el que lo define como exactitud documental y el que lo define como verdad pictórica. Ninguno de los dos puntos llega a dominar nunca, generando una tensión y un movimiento tal que la obra se hace incandescente: “C’est, peut-être, parce que le conflit entre exactitude documentaire et vérité picturale atteint son comble dans le cas du portrait que, chez Bacon portraitiste, l’art de peindre, qui semble ne pouvoir pour lui s’accommoder que de la haute tension, se trouve chauffé jusqu’à l’incandescence.”<sup>169</sup>

En términos generales, la máscara, como objeto, nos lleva a un estado de fijeza: superponer una máscara a nuestro rostro quiere decir atrapar al mismo en una unívoca expresión, sin dar posibilidades a otras de manifestarse. Por otro lado, la cara es el lugar donde reina una movilidad que no solo es una característica del ser propiamente una parte corporal, dotada de una cierta actividad, si no que dicha actividad representa, es, lo que sentimos; de tal modo que nuestras emociones están en juego y se plantean en nuestro rostro. Cuando Bataille habla de caos, de caos que se vuelve carne, añade al término caos, justamente, un significado emocional. Considerando la actitud de nuestro autor y sus intenciones siempre muy extremas, la emoción es un caos, en el sentido de que nos falta

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, 138.

<sup>169</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 19-20.

el control para poderla manejar. Al ponernos la máscara, se rompe una comunicación y nuestra naturaleza hostil se alimenta de la pasión que este objeto desencadena en nosotros. Leemos a través de las palabras de Bataille cómo cae la noche en nuestro rostro: “Quand la communication est rompue du fait d’une décision brutale quand le visage est rendu par le masque à la nuit l’homme n’est plus que nature hostile à l’homme et la nature hostile est tout entière animée de la passion sournoise de l’homme masqué.”<sup>170</sup> Nuestro autor ve en este objeto algo que ayuda a que nos escapemos de una condición común, logra culminar todo su discurso sobre la carnalidad y sobre la animalidad, llegando a la cumbre de nuestro cuerpo, la cabeza: “Mais la sauvage destruction de la normalité humaine – [...] – est révélée par l’animal et par le masque, [...].”<sup>171</sup> Volviendo a la pintura de Bacon y tratando de acercarla a la máscara según la visión de Bataille, hay que librarse de una definición común y corriente de lo que es. Su valor, lo que se le atribuye en este contexto, mira a una despersonalización: es un canal más para dejar atrás la mera apariencia y la normalidad. La falta de identidad o, mejor dicho, la incertidumbre que en esta recae, es lo que nos sirve, es la función que la máscara cumple aquí, acercando nuestro autor al pintor en cuestión.

Unos de los primeros textos vistos en *Documents* en cuanto a la máscara ha sido “Eschyle, le carnaval et les civilisés”<sup>172</sup>. Aquí todo arranca del drama, la máscara de Esquilo que logra atrapar la palabra y encerrarla todo en la eternidad del drama. Hablando de la boca, hemos visto cómo, tanto en la revista como figurativamente en la obra del pintor, lo último que preocupa es efectivamente la palabra: el grito ha sido la única preocupación y el único elemento que nos conduce a la bestialidad. El texto, a partir de este punto, razona sobre la función de la máscara, de modo que desde el drama llegamos al carnaval; la función abandona el drama y llega a ser juego, pero siempre con una imagen fija, inmóvil. Todo culmina cuando se quiere que nos reconozcamos en la sociedad como masa: llevamos todos la misma máscara, sin materialmente apoyarla en la cara, porque es la sociedad la que nos la exige. Se pierde cualquier tipo de ritualidad, de misticismo, hasta de religión, de tal modo que nos conformamos todos con las reglas de la sociedad. Desde una inhumanidad causada por la máscara, causada por la unicidad y inmovilidad de una emoción, se genera una inhumanidad causada por la sociedad.

---

<sup>170</sup> Bataille, «Le masque». En *Œuvres Complètes II*, 404.

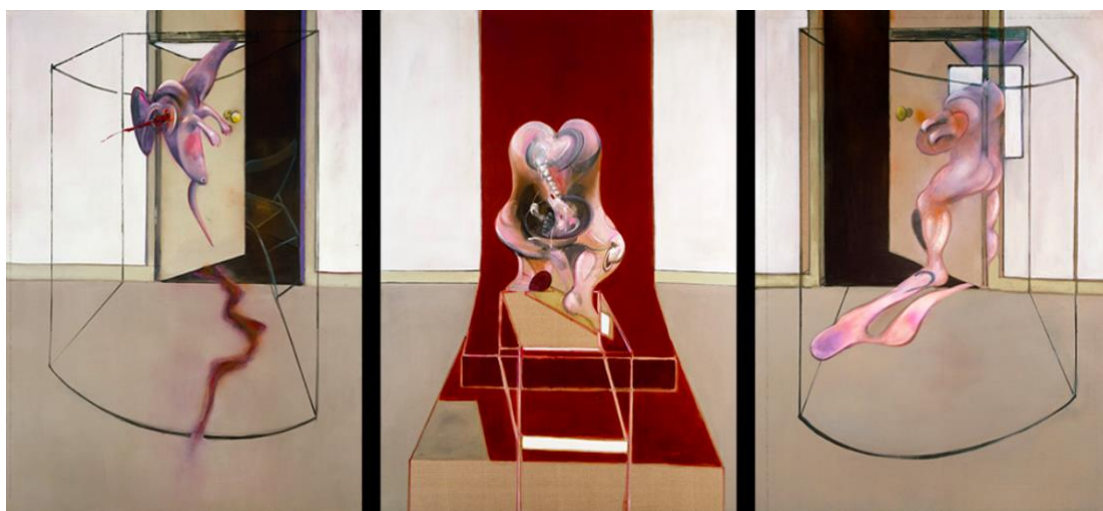
<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Limbour, «Eschyle, le carnaval et les civilisés», *Documents* n.º 2 (1930): 97.

Leiris habla de la tragedia en la pintura de Bacon y nos recuerda que *Three studies for figure at the base of a Crucifixion*, se inspira en la mitología griega, en la venganza de las Erinias, así como *Tryptych inspired by the Oresteia of Aeschilus* es una obvia representación de la tragedia de Esquilo *Oresteia*: “ [...] (*Trois études pour des figures à la base d'une Crucifixion*, 1944) est fondé quant à lui sur un thème emprunté à l'une des branches les plus noires de la mythologie des Grecs, la vindicte exercée par les Érinyes, mais un autre beaucoup plus récent (1981) a été expressément inspiré par l'*Orestie* d'Eschyle.”<sup>173</sup> Es importante, muy importante, subrayar cómo el pintor recurre a la tragedia y no al drama. Es justo en esta diferencia que podemos encontrar esa inmovilidad, ese carácter, casi marmóreo, llevado por estos personajes teatrales, un carácter que más bien se acerca a la conciencia de la muerte:

Or on constate que si cette composition est indubitablement empreinte d'un caractère tragique, c'est en l'absence de tout pathos et sans qu'elle contienne aucun élément tant soit peu théâtral: dans cette œuvre simple et directe jouent seules la fermeté de la structure d'ensemble et la consistance marmoréenne des figures présentées, qualités conformes à la nature même de la tragédie qui, à l'inverse du drame où les gens agissent mus par leurs sentiments et au gré des circonstances, fait de ses personnages bâtis d'un bloc les jouets de dures obligations ou de fatalités.<sup>174</sup>

El acercamiento de Bacon a la tragedia en las obras aquí citadas no hace referencia directa a ninguna máscara, pero sí se identifican con un cierto estado de inmovilidad, un estado debido a paneles, trípticos efectivamente, que hacen de los lienzos un conjunto mucho más complejo, algo relacionado también con la estructura que los fondos



FRANCIS BACON: *TRYPTYCH INSPIRED BY THE ORESTEIA OF AESCHILUS*, 1981.

<sup>173</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 129.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 129-30.

conlleven. Estamos en presencia, como vimos en el caso de las crucifixiones, de un momento muy profundo y seguramente trágico, pero una condición de extemporaneidad, una falta de transporte emocional por parte de las figuras representadas provoca la falta de caos mencionada por Leiris. Para poder entender el fenómeno que dicha obra activa, es necesario volver a los puntos tocados por el artículo sobre Esquilo de *Documents*: la máscara teatral, la máscara de carnaval, la máscara impuesta por la sociedad. En estas tres telas no hay máscara que exprese dichos pasajes, pero hay condiciones que, en un momento trágico, algo indiscutible, llegan directamente a la contemporaneidad, ese elemento tan esencial en la obra de Bacon, que justamente aquí se manifiesta generando una falta de pathos: porque la falta de pathos se desprende en este tríptico a través de los elementos propios de la contemporaneidad presentes en la obra.

Nos ocuparemos ahora de la máscara más de cerca. Bacon ha realizado cinco obras a partir de unas máscaras hechas a William Blake. En una de las entrevistas que ha tenido con Michel Archimbaud, el pintor ha declarado que ha sido más amantes de sus poemas que de su producción pictórica. De todas maneras, nos interesa ver cómo, a partir del objeto de nuestro interés ahora, se hayan podido desarrollar dichos lienzos. Bacon mismo declara que en su mente, para su proceso creativo, solo han servido para desbloquear la idea, para crear esa abertura desde la cual las obras han nacido. “[...], c’est l’image, en quelque sorte en elle-même, qui a produit ces peintures. Parce que c’est vrai que c’est quand même plus souvent des images que des mots qui me permettent une ouverture ou un déblocage. Et puis c’était un modèle qui m’était proposé à un moment où cela pouvait m’aider dans mon travail, un peu comme les photos ont pu le faire.”<sup>175</sup>

En este caso la referencia a la máscara es clara, es obvia, considerando que ha contribuido a la creación de las obras. Más bien, en general, lo que podemos encontrar en estos retratos no se suele destacar de otros retratos del pintor y de las caras que, en los lienzos que presentan el estudio del cuerpo entero, él representa. No se pierde la fluidez, una fluidez que al mismo tiempo contempla vacíos, partes perdidas, colores no propiamente aptos al dibujo de un rostro. Todo el conjunto lucha siempre con el fondo, ahora la lucha se hace más viva, porque la componente geométrica se ha perdido en la mayoría de los retratos. Todas estas características acentúan más el carácter de suspensión que las figuras enteras ya llevaban consigo. Si con *Documents* hemos podido, guiándonos por los varios textos, distinguir entre la cabeza y el rostro, con Bacon este proceso se hace

---

<sup>175</sup> Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, 109-10.

más complicado. El contenedor de nuestras ideas se va casi destruyendo a favor de huellas que solo nos quieren hacer captar la esencia de alguien, así pues, estamos en presencia de una máscara que sacrifica tanto la cabeza como la misma fisionomía de la cara y, sorprendentemente, todo sucede al mismo tiempo.

En la citada *La lógica de la sensación*, de Deleuze (1981), con una mirada general se entiende muy rápido que el autor da mucha importancia al elemento cabeza en la producción artística de Bacon. Deleuze establece aquí una cierta continuidad con la animalidad que hemos podido sacar del antecedente epígrafe, esa que se desprende de los órganos, de las vísceras, esa que se desprende en todas las consideraciones que dejan de poner al hombre en una cumbre, apartándolo de una armonía corporal. Una continuidad que pasa a la cabeza se traslada sin ninguna interrupción, mostrándonos, en primer plano, qué sucede al sacrificar la cabeza. En una obra editada solo un año antes que esta, *Mil mesetas (Mille plateaux)*, una obra escrita junto con Félix Guattari, los autores dedican un capítulo al rostro. En ese entonces parecen ponerse las bases teóricas que luego se aplicarán a la producción artística de Bacon, se entrevé ya el concepto de lo inhumano: “Si la tête, même humaine, n’est pas forcément visage, le visage est produit dans l’humanité, mais par une nécessité qui n’est pas celle des hommes « en général », il y a même quelque chose d’absolument inhumain dans le visage.”<sup>176</sup> Una cierta identificación con la sociedad sale de estas palabras: la cabeza deja de ser rostro, el rostro se hace a través de la humanidad, dejando atrás el concepto de humano, de hombre en general, haciéndose eco quizás de esa máscara social que nos hace todos iguales, es justo así que se produce una cara inhumana.

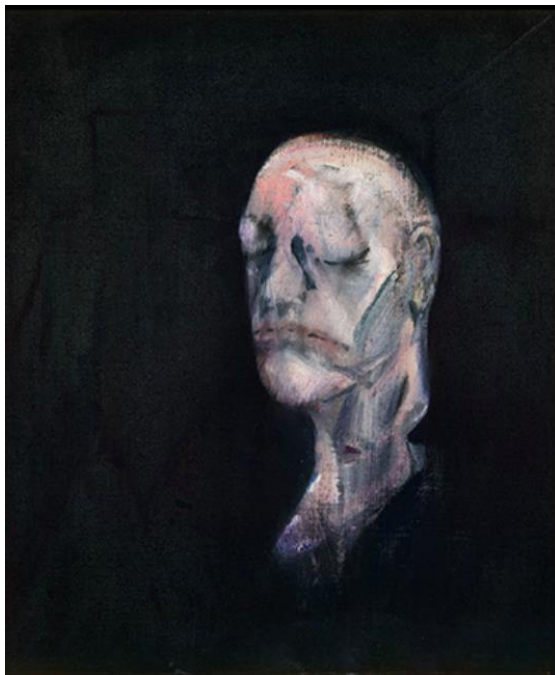
A partir de estas ideas, *La lógica de la sensación* reconoce en los retratos de Bacon lo inhumano, más lejos del ser humano y más cerca del animal. Hay que mirar a las pinturas que han tomado inspiración desde las máscaras de Blake. Aquí sufrimos todo ese proceso que, luchando entre la máscara inmóvil y la esencia que Bacon quiere alcanzar, relaciona la cabeza con esta. El punto que tienen en común es la carne. Nos atrevemos a reiterar las palabras de Bataille: “máscara como caos que se hace carne”. Volvemos a Blake, a sus máscaras. *Study for a portrait II* y *Study for a portrait III (After the life mask of William Blake)*, es lo que le sigue, entre paréntesis, a todos los títulos de estos estudios), se nos presentan con un fondo negro y los tonos de la cara con prevalencia cromática en blanco, algo que las acerca al mármol, a una cierta condición de materia que ocupa un

---

<sup>176</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Les Éditions Minuit, 1980), 209.

espacio. Ojos cerrados, trazos de la boca hacia abajo y todos los trazos de la fisionomía son muy rígidos, así que todo nos remite a las máscaras. Al mismo tiempo, la fluidez de Bacon no se pierde. Si nos parece que la esencia de Blake está perdida en la firmeza de su máscara, sin embargo, el conjunto de la obra no nos lleva por completo a que perdamos ese aspecto peculiar e importante. Una persona viva parece estar atrapada atrás, justo atrás de estas máscaras que parecen ser escusas, una condición que no pide liberación, sino solo ser aceptada por lo que es.

Deleuze, volviendo al texto dedicado a Bacon, quiere subrayar que no se trata de una máscara de la muerte: “The head is of the flesh, and the mask itself is not a death mask, it is a block of firm flesh that has been separated from the bone: hence the studies for a portrait of William Blake. Bacon’s own head is a piece of flesh haunted by a very beautiful gaze emanating from eyes without sockets. [...] Throughout Bacon’s work, the relationship between the head and meat runs through a scale of intensity that renders it increasingly intimate.”<sup>177</sup> Aunque los ojos estén cerrados, se reconoce una mirada, una condición debida justamente a la intensidad de la que habla Deleuze, una intensidad que hace viva a la persona que ahí queda en el lienzo, lo que queda de su rostro sacrificado. La condición máscara, aquí, parece mezclarse con la condición humana, pues seguimos identificando una cierta firmeza, aunque el magma que atrás se mueve caóticamente no



FRANCIS BACON: *STUDY FOR A PORTRAIT II (AFTER THE LIFE MASK OF WILLIAM BLAKE)*, 1955.



FRANCIS BACON: *STUDY FOR A PORTRAIT II (AFTER THE LIFE MASK OF WILLIAM BLAKE)*, 1955.

<sup>177</sup> Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, 25.

deja de golpearnos. Indisoluble, esta es la condición que podemos identificar en estas obras de Bacon: una indisolubilidad entre la cabeza y el rostro, ahora máscara.

“Têtes et crânes”<sup>178</sup> es el texto que en *Documents* considera el aspecto ritual vinculándolo a esta parte corporal, aspecto que toma lugar gracias a un evento del cual Bacon siempre ha sido consciente, como hemos visto: la muerte. Se trata de un ritual que hoy en día no sería otra cosa que una profanación, lo que los primitivos infligen al cráneo, con la absoluta voluntad de que algo quede de la persona que acaba de morir, provocando una especie de suspensión entre lo real y lo irreal. Las palabras están acompañadas por fotos de cabezas, cráneos, mejor dicho, que muestran cómo se solía guardarlos, para que sobrevivan en el tiempo de la manera más intacta posible. La base de todo esto se funda siempre en el hecho de que nuestra cabeza lo guarda todo: es nuestro contenedor más precioso y, aunque la muerte ocurra, algo puede quedar en esta, algo de nosotros. Cuanto más su apariencia se acerque a lo que era en vida, más real aún es la ilusión de que logramos atrapar algo, de que algo pueda quedar. Una manía por el control de algo que se nos escapa.

Hemos vuelto a estos conceptos y ahora toca identificarlos en la pintura de Bacon. Viendo cómo el concepto de máscara se haya podido insinuar en su pintura, reconocemos cómo estas máscaras no se han separado del todo de la cabeza. Si por un momento nos alejamos del principio de ritualidad observado por los primitivos, lo que queda es un principio de identidad, un doble. Lo de guardar un cráneo pensando que es el único detentor de la esencia de una persona, es la consecuencia de que ya los primitivos no eran capaces de aceptar la muerte por completo. Francis Bacon lo ha logrado con su pintura. Sabemos bien quién es el sujeto del retrato, aunque haya pasado a través de todos los rituales que el mismo pintor le ha infligido una y otra vez; pero junto con la esencia llega también el enigma, ese enigma que pone en duda todo lo que hemos estado destruyendo hasta ahora con los sacrificios vistos: la “ressemblance”, la semejanza.

*Three studies of the Human head*, 1953, en su forma de tríptico ayudan a que la imagen no sea completamente inmóvil, pero esta cabeza no puede escaparse del sacrificio que Bacon le inflige. Aunque podría resultar más impactante la boca, que en cada una de las telas parece ser protagonista, no es más importante ahora a quien tenemos adelante, quién es el protagonista de la obra, su cabeza ha sido sacrificada. Así, Jean Clair considera la cuestión de lo sagrado en los rostros de Bacon, individuando en estos un lugar

---

<sup>178</sup> Dr. Ralph von Koenigswald, «Têtes et crânes», *Documents* n.º 6 (1930): 353.

problemático, el lugar donde se establecen todas las relaciones que el ser humano tiene con sí mismo y con los demás, un lugar irreducible que al ser ahora sacrificado nos lleva a reflexionar sobre la cuestión de la figuración:

Tenter à nouveau de peindre des visages, c'était donc chez Bacon revenir à cette réflexion sur le sacré et sur le sacrificiel que toute entreprise de figuration présuppose. La tête, le visage, la face, les traits, la physionomie, le vult, quel que soit le nom qui essaie d'en cerner la feinte évidence, loin d'être une donnée de fait, une "réalité" qui va de soi, dont "on sait bien ce que c'est", [...], tout à l'inverse, est le lieu d'une problématique, sans cesse relancée, une catégorie tout pétrie de fantasme et d'imaginaire, un creuset dans lequel viennent se fondre les rapports les plus singuliers que chacun entretient avec soi et avec les autres, irréductibles à toute définition objective, à toute réduction à des termes d'anatomie ou de physiologie.<sup>179</sup>



FRANCIS BACON: *THREE STUDIES OF THE HUMAN HEAD*, 1953.

La cuestión de la figuración se insinúa en el retrato, haciéndonos preguntar cuánto de la imagen es fiel a la persona en carne y hueso. El sitio de Bacon, en esta investigación, es justamente el sitio de un artista que estuvo dispuesto a transgredir la norma corporal, una transgresión que no hace excepción ninguna, tampoco de la cabeza. Clair nos arrastra bruscamente en el caos que estos retratos nos provocan: no sabemos más quién es la persona en el lienzo, no sabemos más qué es lo que estamos mirando. La falta de objetividad de la que habla se refiere a las características fisionómicas generales: no identificamos a ese hombre, aun menos a los rasgos de un hombre anónimo. Ese punto es muy relevante y lo es porque al perder la fisionomía, hasta en su estadio más genérico, se sacrifica también la identidad. El blanco del rostro, así como en los retratos de Blake, ayudan a colocar a estos seres justamente en un sitio suspendido entre lo real y lo irreal. Al mismo tiempo elementos intrusos, como el cojín donde apoya la cabeza el sujeto en la

<sup>179</sup> Clair, «Visages des dieux: visages de l'homme à propos des Crucifixions de Francis Bacon», 33.



última tela, añaden materialidad, suavizando ligeramente el contraste con el negro del fondo.

En este tríptico, la boca y su grito son los protagonistas. La boca es aquí un orificio por donde parece pasar la desesperación de ese hombre. Respetando las intenciones del pintor, o sea la de no leer las tres telas como una historia, vemos cómo esta se la retrae con tres muecas diferentes, siendo la última sin duda la más impactante. Parece mirar a varias posibilidades de emociones, aún así, sin saber quién es este hombre, acostumbrándonos al enigma que lleva consigo, no podemos considerarlas como emociones de carácter universal: algo le está pasando a este sujeto, ahora, en este tríptico. Todo lo que pretendemos saber, el enigma que a toda costa queremos resolver, no tiene otro sentido fuera de la obra de arte. Las rayas blancas que la atraviesa, una característica visible en otras obras también, confieren movilidad al sujeto. Así, Sylvester las define en el mencionado ensayo que acompaña la exposición “Francis Bacon: The Human Body”:

The smearing means obliteration: the face is obscured by the lifted hand, and the hand may be lifted in pain, or to ward off an attack, or to claw a nose and mouth and eyes as if in the effort to wipe them away, to rub out an identity.

The smearing means all this, but what these meanings involves conveys itself before there has been time to become aware of meanings. The meanings, all of them, lie in the paint, and they are in the paint not latently but in the impact of the paint upon our senses, on our nerves.<sup>180</sup>

Esa mano, identificada con una mancha más clara, más blanca respecto a los otros tonos de la obra, podría estar ahí por varios motivos: cubrir, esconder, defenderse. Pero el asunto no parece ser este, el asunto no es darle un sentido a toda costa. El asunto es el resultado, lo que nosotros, espectadores, acabamos de ver en la obra: parece un arrastrar la fisionomía, un querer borrar la identidad. Según esa interpretación, alguna identidad hubiera tenido que estar, para poderla luego cancelar; algún rastro de identificación. Todo esto suspende la obra en un insistente enigma que se le desprende alrededor. El caos es lo que queda, junto con esa cara desfigurada, junto con las sensaciones que nos aporta.

Lo que nunca deja a estas cabezas, a estas máscaras, es el movimiento y la tensión; un fenómeno que alimenta el enigma a favor de la pérdida de la identidad. Leris se centra así en los retratos de Bacon, obviamente virando hacia lo que es semejante y lo que no lo es:

---

<sup>180</sup> David Sylvester, *Francis Bacon: The Human Body* (University of California Press, 1998), 25.

De même, les figures de Francis Bacon, déjà déformées sans vergogne (voir entre autres les portraits) pour acquérir une ressemblance dépassant la ressemblance orthodoxe, tirent, semble-t-il, encore plus de force et de réalité de l'espèce de compression qu'elles ont l'air de subir, soit que, têtes approximativement grandeur nature, elles s'entendent comme leur propre mouvement jusqu'aux bords ou presque d'une toile de petit format, soit que, figures en pied, elles disposent d'une marge plus grande mais soient l'axe d'une mise en scène – ou mise en page – qui de manière au demeurant variable tend à les enfermer dans une stricte insularité.<sup>181</sup>

La semejanza deja de ser ortodoxa: el retrato se desarrolla sin ninguna regla, observando un movimiento que le es propio. Se sustituye la importancia que el parecer tiene con otros parámetros que se desprecupan de la norma, como por ejemplo el movimiento, el primer plano de las figuras, junto con las dimensiones de las telas o la compresión a la cual están sometidas.

*Three Studies for Portrait of Lucian Freud* (1965), nos ayuda a colocar más precisamente las palabras de Leiris. Este es el caso, entre muchísimos más, donde hay la intención de retratar a alguien. Aquí parece que las condiciones vistas en las obras dedicadas a Blake, una ocasión más cercana al “universo” máscara, están evidentemente mezcladas con las de las cabezas. Al mismo tiempo sabemos que se trata de un retrato y el mismo nombre de la obra es capaz de guiarnos en estos lienzos. ¿Cuánto y cómo somos capaces de reconocer al protagonista de esta obra? Su composición, la de un tríptico, quizás es uno de los elementos que más nos puede ayudar. No se trata de fotogramas que tienen como objetivo el de mostrar una acción que se desarrolla en el tiempo. Mirar al conjunto, mirar a los lienzos considerándolos en su propia integridad, esto es lo que nos da una verdadera semejanza, la semejanza ortodoxa que perseguimos tan firmemente.



FRANCIS BACON: *THREE STUDIES FOR PORTRAIT OF LUCIAN FREUD*, 1965.

<sup>181</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 73-74.

Estamos atrapados por una determinada idea de semejanza, buscamos lo más parecido posible, pero Bacon no nos lo concede, y solo las tres telas juntas pueden darnos la esencia de Lucian Freud, pues solo el tríptico nos deja rastros que nos llevan hasta el sujeto en cuestión. Podemos por fin reconocerlo.

Superponer, quizás, una tela arriba de la otra nos mostraría una imagen más fiel y cercana a una fotografía, aunque en distintas posturas. La primera tela nos concede una cabeza ligeramente girada, posición que le confiere cuerpo y volumen, pero para esto se sacrifica la fisionomía. La mano llevada a la cara ayuda a que todo ese proceso tenga lugar, una mano cuya gama cromática es casi igual a la del rostro, expresando una continuidad corporal y, al mismo tiempo, una diferenciación de las partes. La segunda es la que se preocupa más de colocar a ese hombre, con su camisa, su chaqueta. Es un primer plano que solo nos muestra un ojo con una atenta mirada, define la frente y parte del cabello. Una especie de principio de compensación parece desprenderse en estas dos primeras figuras. La tercera es la que más se acerca a una máscara: la máscara de Lucian Freud. La ausencia de parte de la cabeza y su postura, el cuello poco esbozado, nos dan casi la impresión de un calco, un molde que ha tomado sus facciones. La mirada, meno presente y atenta, lo acerca aún más y lo define como una máscara de sí mismo.

Identidad, semejanza, continuidad entre el rostro y la cabeza. Desde el drama de Esquilo hasta el culto de las cabezas, volvemos otra vez a unos de los textos más impactantes de *Documents*: “Le «caput mortuum» ou la femme de l’alchimiste”<sup>182</sup>, un texto de Michel Leiris. Lo definimos como uno de los más impactante por todos los puntos que logra tocar, todos los sitios que logra alcanzar desde los aspectos más eróticos propagados por las máscaras de cuero hasta el sentido del enigma que nos lleva otra vez a lo inhumano y a la despersonalización. Con referencia a las fotos de Seabrook que acompañan al texto, fotos de mujeres desnudas cuyas cabezas se encuentran como atrapadas en máscaras de cuero, Leiris habla de exaltación, una exaltación que nace desde la negación del rostro. El fin último o, dependiendo del punto de vista que queremos considerar, la posibilidad es ir más allá, hacia el “étranger”, superar los límites de la integridad corporal, llegar a lo heterogéneo, transgredir la norma corporal. Es muy peculiar ver cómo un texto de Leiris de 1929, un texto teórico, que pertenece a una revista, a la revista de un grupo de disidentes, traslada estas mismas teorías al mundo figurativo, considerando la pintura de Bacon como digna manifestación de todo esto.

---

<sup>182</sup> Leiris, «Le “caput mortuum” ou la femme de l’alchimiste», *Documents* n.º 8 (1930): 461.

Si volvemos ahora a la obra que Leiris dedica al pintor, este define así la dedicación que el artista le tenía al retrato, especialmente en la forma de tríptico: “Concentré au plus haut point dans les portraits, où seule la facture se déchaîne, le réalisme paroxystique de Bacon se révèle sujet à des explosions, qui s’étaleront parfois sur les trois grands volets d’un triptyque à plusieurs personnages. [...] leur rôle primordial est d’être là et, si une mission leur est confiée, c’est de s’affirmer – avant tout – réalités.”<sup>183</sup> El autor habla un de realismo paroxístico, una exasperación que se manifiesta a través de explosiones dispersas en tres lienzos. Esta exasperación no es otra cosa que una situación llevada al límite, llevada al extremo, al mismo tiempo no es definible ese más allá donde Bacon conduce a sus protagonistas, a sus hombres, a sus cuerpos: la puesta en discusión de la integridad corporal subsiste solo y únicamente en el conjunto pictórico, sin más. Durante una de las entrevistas con Sylvester el mismo Bacon ha declarado que las personas se revelan, o sea sacan afuera su propia y verdadera naturaleza cuando se encuentran en una situación extrema: “Mais je crois que la conduit des gens dans une situation extrême est un indice de ce qu’on peut appeler leurs qualités.”<sup>184</sup> Cualquier ser humano atrapado en una de sus pinturas parece haber sufrido este destino.

Bacon no pretende darnos retratos seguros. Tratar de localizar la máscara en la obra del artista no ha consistido, no consiste más bien, en identificar verdaderas máscaras en los rostros que él ha pintado. Al seguir las huellas dejadas por *Documents*, nos damos cuenta de que la máscara solo ha sido un instrumento entre otros, algo apto para la superación de los límites, apto para que alcancemos este más allá, esta alteridad sobre la cual ha insistido tanto Michel Leiris. Al taparnos los rostros o también al tratar nuestro cráneo, nuestra cabeza, no solo como el contenedor de nuestras ideas, sino también como una parte corporal entre otras, respetando la horizontalidad, la carnalidad que nunca nos han dejado en toda la investigación, solo se quiere generar un enigma, ese enigma perdido. Observando las cabezas y las máscaras de Francis Bacon, ¿podemos reconocer este enigma? Hemos visto cómo semejanza e identidad pagan el precio del sacrificio, ese mismo que ha sido infligido al cuerpo entero o a sus partes. Reconocemos el enigma justo donde se insinúa la esencia del sujeto en cuestión. Que sepamos o no quién es el protagonista, a quién ha querido retratar Bacon, no es esto lo relevante. Nos queda solo la esencia de un ser humano, de su cuerpo y de sus vísceras. Nos quedan huellas, las

---

<sup>183</sup> Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, 42.

<sup>184</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 84.

esenciales, efectivamente; huellas que nos dejarán siempre ahí, suspendidos entre nuestras preguntas y las respuestas que ya pretendemos conocer.

Como hemos visto ya, hablando de la figuración, Bacon ha declarado a Sylvester que las personas siempre tienen una cierta idea de su propia apariencia, de cómo son, de cómo es su cuerpo y si esta consciencia le falta, persiguen a toda costa la idea de cómo quieren aparentar. Todo lo que vemos en sus obras, aún más en sus retratos, destruye por completo esta idea, se aleja de la idea ortodoxa de cómo deberíamos ser o de cómo deberíamos aparentar. Francis Bacon solo nos concede restos de una persona: la carne, “meat”, de la que él habla, la de los mataderos, la carne de la cual chorrea una sangre que hubiera podido ser la nuestra. Estamos en presencia de la vida que lleva consigo una absoluta consciencia de la muerte, porque, como hemos visto ya con nuestro autor, la muerte es parte de la vida y no sombra de la vida misma.

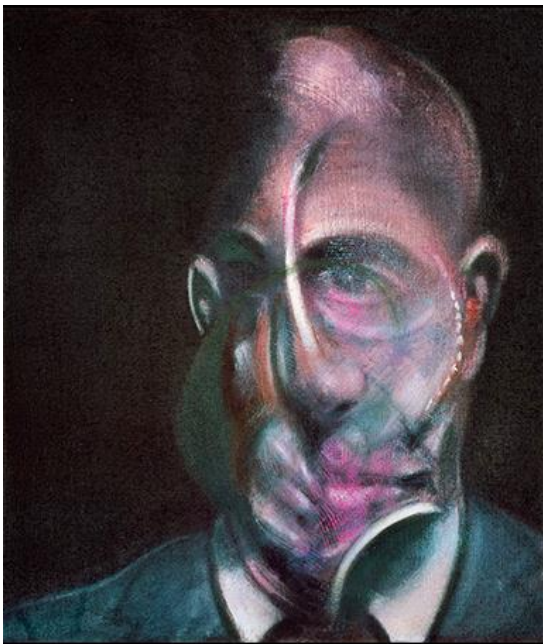
Este círculo se cierra. Llegamos, volvemos a lo que es el misterio de la pintura. Un misterio que los retratos de Francis Bacon llevan consigo. Logramos percibirlo más profundamente que en otros tipos de obras porque, como Bataille ha escrito, nuestro rostro es una ventana abierta sobre un caos de apariencias raras y hostiles. Entre este caos de apariencias, en esta multitud, nos queda solo el enigma, quizás única vía para poder llegar a la verdad, a la realidad. Miramos, como últimos testigos, los dos retratos que el artista le ha hecho a Michel Leiris. Se trata de dos obras, una de 1976 y otra de 1978. En una entrevista con Sylvester, Bacon se refiere a estos dos retratos para explicar el misterio de la pintura, para demostrar cómo el mismo concepto de semejanza puede resultar algo absolutamente relativo. Es imposible saber qué es lo que hace parecer una cosa más real respecto a otra, pero al mismo tiempo no tendría ningún sentido hablar de retrato si la semejanza fuera llevada a un grado cero, si no hubiera ni un rastro de esta. Como afirma el pintor:

Parce que j’espère toujours déformer les gens dans le sens de leur apparence; je ne peux pas les peindre littéralement. Par exemple, je pensé que, des deux portraits que j’ai faits Michel Leiris, celui qui est le moins littéralement lui est en réalité celui qui lui ressemble de la manière la plus poignante. [...] Si bien qu’on ne peut pas savoir ce qui fait paraître une chose plus réelle qu’une autre. Je tenais vraiment à ce que ces portraits de Michel lui ressemblent; ça ne rime à rien de faire le portrait de quelqu’un s’il n’est pas ressemblant.<sup>185</sup>

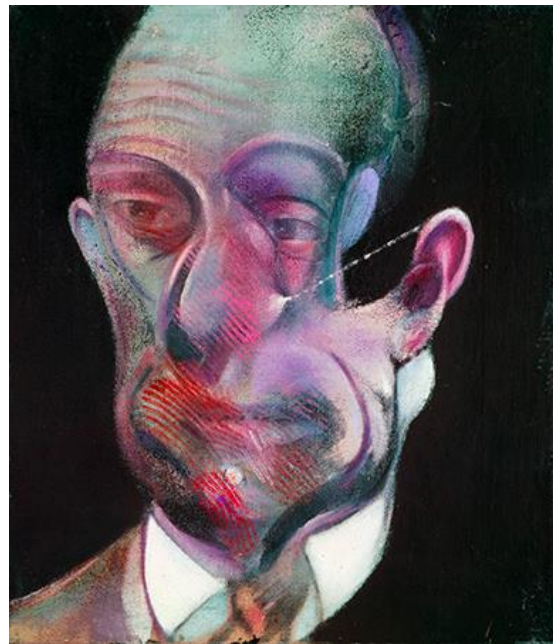
---

<sup>185</sup> Ibid., 154-56.

El retrato que es meno semejante a Leiris, es en realidad el retrato que más se le parece, el retrato que se parece a él de una manera más conmovedora, más impactante. Las palabras de Bacon reflejan muchos de los conceptos tratados hasta ahora, conceptos que nos han ayudado a acercar su arte al pensamiento de Georges Bataille: el dualismo, la heterología, la religión, todos satélites del sacrificio infligido al cuerpo. *Documents* ha sido el punto de arranque, el apoyo gracias al cual nos ha resultado más fácil visualizar la intrincada red del pensamiento bataillano y de sus colegas disidentes. El objetivo no ha querido ser meramente comparativo, la investigación ha tratado de ser más profunda en su análisis, más cercana a lo que es el sentimiento que todo esto nos puede, nos ha podido



FRANCIS BACON: *PORTRAIT OF MICHEL LEIRIS*, 1976.



FRANCIS BACON: *STUDY FOR A PORTRAIT (MICHEL LEIRIS)*, 1978

provocar. ¿Qué reacción tenemos ojeando las paginas de *Documents*?, ¿qué sentimientos nos mueve la obra artística de Francis Bacon? Una simple comparación nunca hubiera sido suficiente y hubiera únicamente desnaturalizado las intenciones de todas las personalidades que nos han acompañado hasta ahora. Si el objetivo de ellos ha sido despertar nuestra consciencia, sacarnos, aunque sea por un instante, de un sistema de ideas donde nos refugiamos, quizás lo hayan logrado, quizás las ideas rebeldes de la revista han podido insinuar una duda y la obra de Francis Bacon ha podido quitar esas capas, llevándonos, finalmente, a esa realidad tan perseguida.

## CAPÍTULO IV: HENRI MICHAUX. SIGNOS, PINTURA Y ÉXTASIS.

*El que menos fuerte sea establecerá los límites.*  
Henri Michaux, *Los asolados*.

*La liberté n'est rien  
si elle n'est celle de vivre au bord de limites  
où toute compréhension se décompose.*  
Georges Bataille, *L'Impossible*.

#### IV.1 ¿QUIÉN ES HENRI MICHAUX? VIAJE ENTRE LA ESCRITURA Y LA PINTURA

Henri Michaux es una personalidad muy peculiar. No podemos situarlo directamente en el panorama artístico, pues antes de evaluar sus obras es necesario dar un paso atrás. Michaux fue un escritor, un poeta y antes de llegar a la pintura se propuso una lucha contra el sistema lingüístico, una lucha emprendida a partir de este mismo sistema, para luego destruirlo por completo. Fue entonces cuando pensó que el arte sería el medio que más se ajustaba a sus necesidades. Inmediatamente, y a partir de esta consideración, ya somos capaces de entrever una figura al margen, un margen que sí separa la escritura de la pintura, pero que al mismo tiempo no quiere definir por completo a ninguno de los dos medios expresivos. Nos encontramos, una y otra vez, en un territorio híbrido y esta vez nos acompaña Henri Michaux.

¿Quién es Henri Michaux? Henri Michaux es un personaje nacido en Namur (Bélgica) en 1899. Este primer dato lo coloca en el escenario vanguardista, un escenario que no lo verá nunca como un protagonista, más bien como alguien que sigue su propio camino de una manera independiente. Igualmente, hay fenómenos de la época que le contagian, le empujan y tratan de seducirle, pero él parece casi incorruptible.<sup>1</sup> Nina Parish, autora de un texto que se interesa por el estudio de los signos llevado a cabo por Michaux, nos advierte en la introducción que acercarse a esta personalidad requiere una cierta libertad en el enfoque. Él mismo rechazaba cualquier tipo categoría, sea literaria o artística: “Any attempt to classify Michaux’s visual or verbal production in terms of absolute and mutually exclusive categories appears to be thwarted from the very start by this interaction between text and image as well as his own attitude to belonging to a group or movement, be it artistic or literary.”<sup>2</sup>

En un artículo que sigue al análisis que Parish hace de los experimentos de Michaux con los signos, la misma autora lo define como un artista doble, habla de un caso, el caso Henri Michaux: “Michaux’s experimentation with signs constitutes a type of intermediary space between writing and drawing, [...], it brings together text and image in a highly original fusion within the space of the page in an attempt to render interior rhythm and dynamism, underlining a rejection of Western writing systems, a radical

---

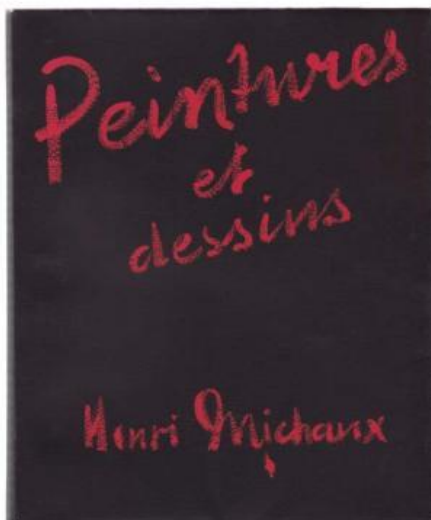
<sup>1</sup> Para profundizar la figura de Henri Michaux véase su biografía: Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux* (Paris: Gallimard, 2003); además, para profundizar la trayectoria de su pintura se aconseja: Alfred Pacquement, *Henri Michaux: Peintures* (Paris: Gallimard 1993).

<sup>2</sup> Nina Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs* (Amsterdam-New York: Rodopi, 2007), 15.



critique of the book form and a preference for the signifying and communicative possibilities offered by the Chinese writing system.”<sup>3</sup> Descubrimos una lucha. Nuestro protagonista no es un escritor convencional, su planteamiento es crítico respecto al medio del cual él mismo se sirve. Añadir imágenes al texto es el primer síntoma que pone de manifiesto la resistencia al sistema de escritura convencional. Más no solo hay la intención de minar el sistema lingüístico, su soporte también puede ser visto bajo otra luz, su espacio puede tener otras características que lo alejan del ser una simple página blanca. La cuestión del espacio, cuestión muy importante en la que profundizaremos más adelante, es la que ayuda a que dichos signos se hagan cuerpo en la página: la página es justamente donde estos pueden ser libres de moverse, un fenómeno que le concede fisicidad, fuera de cualquier preconcepto.

Este es un enfoque que deja de ver el libro como un objeto que contiene palabras, un espacio cualquiera que las acoge y no sabemos si hay que leerlo o admirarlo como se hace con un dibujo o con una pintura cualquiera. Una obra de 1946, *Peinture et dessins*, es la que nos da el ejemplo de un híbrido, un material mixto que alterna escritura y pintura. Michaux penetra en ese mundo lingüístico, contaminándolo con su arte. No tenemos otra opción que adaptarnos a este soporte que pretendíamos conocer, pero que se nos presenta ahora como algo nuevo. Parish nos describe la versión original de este volumen como algo intrigante, una edición que constaba de unas hojas transparentes sobre las cuales



HENRI MICHAUX: *PEINTURES ET DESSINS*. PARIS. LE POINT DU JOUR, 1946.

estaba impreso el texto, debajo de esta transparencia había las imágenes. Después de un primer momento de confusión, entendemos cómo Michaux, de una manera muy propia, quiere que veamos que no hay una única vía, que ese fenómeno simultáneo igualmente puede comunicarnos como hacen las palabras por sí solas. Estas se sacrifican, con el fin de que no nos olvidemos de que hay un mundo, el visual, que puede perfectamente compenetrarse con el idioma, contribuyendo a que sea más perceptible y menos metódico: “The original edition of this book provides

an intriguing and somewhat paradoxical interaction between text and image. Each image is covered by a transparent page on which the accompanying text is inscribed in red. [...]

<sup>3</sup> Nina Parish, «Mediating the Creative Act via Word and Image : The Case of Henri Michaux, a Double Artist», *Letteratura & Arte* n.º 6 (2008): 130.

The reader is therefore witness to a literal and simultaneous crossover of the text and image, [...]. Each form of expression in *Peintures et dessins* still retains its individual identity through the mobility of the page.”<sup>4</sup>

La que para Michaux es un sistema, su idea de convención, está universalmente representada por los libros: estos personifican la seguridad, son el vehículo de algo que nos esperamos, sin sorpresa ninguna. Con el objetivo de debilitar este sistema se integran los signos, signos que quedarán en un abismo híbrido adentro del cual llegaremos a reconocer figuras humanas, signos que dejarán que la pintura se asome, que se presente bajo varias formas. La obra artística aquí no está limitada a unos cuantos instrumentos. Nuestro protagonista se mueve en el arte, utiliza distintas posibilidades que ese medio puede ofrecerle. El arte irrumpe en las palabras para ganar ahí una forma cualquiera, con el objetivo de destruir la norma instituida por las palabras, porque estas son, efectivamente, el medio más influyente que las ideas utilizan para afirmarse.

Michaux es ya un trasgresor. Si de momento nos detenemos en el mundo de las palabras y de los signos, sus primeros objetos de estudio, observamos que su personalidad es claramente la de alguien que no quiere conformarse. La lucha que emprende en contra de la escritura no se parará en este ámbito, llegará más lejos, hasta su propio cuerpo. El sentido de totalidad que él quiere asignar a su producción tiene necesariamente que pasar por sí mismo, razón por la cual no podemos llegar a la pintura sin pasar antes por la experiencia de los signos. Ya ahora, ya a partir de esta experiencia, logramos acercar a Michaux a los protagonistas de *Documents*: Bataille y Leiris. Hablar de géneros literarios es hablar de etiquetas; las tres personalidades que mencionamos aquí no van por este camino, no quieren conformarse con algo común y lo demuestran en todo lo que redactan, pero sobre todo no quieren que el lector esté en una posición de confort.

En un artículo de 1975, Germaine Brée nos propone estas tres figuras como figuras desobedientes: “hors de loi”. Hacemos esta pequeña referencia para que la ruta hacia la pintura resulte más viable. El aspecto común es, como hemos dicho, la cuestión de los géneros literarios, una cuestión que no vale obviamente solo para ellos, pero en ellos nos paramos ya que una especie de actitud común, tanto hacia el medio expresivo como hacia el lector, los acerca. Además, el contexto histórico y la negación, particularmente al surrealismo, son elementos que dan vida a un territorio fértil y propicio para que desobedecer sea un verbo común. El primer punto es la alteridad, el más allá: “A

---

<sup>4</sup> Ibid., 129.

configuration of this kind, in the given literary milieu and time, suggests an accompanying disruption of established cultural frames. This is underscored by the shared passion of the three men, in their lives as in their writing, for what Leiris called “la zone off-limits”, those regions “of human experience that one cannot step into without doing violence to oneself.” Violence, Bataille noted, is the opposite of convention.”<sup>5</sup>

Pasando por la alteridad llegamos a otro término común: la violencia. Una violencia que castiga cualquier tipo de separación para poder llegar a una comunión de los géneros. La hibridez es justamente el resultado que se pretende alcanzar. Conocemos muy bien la naturaleza de la obra bataillana, este laberinto que nos ha atrapado, un laberinto donde las calles comunican entre ellas. Al principio solemos pensar que sí, que llegaremos al final, que podremos cerrar el círculo, pero no hay ningún final, todo es parte y sinónimo de otra cosa; no habría un determinado pensamiento sin su opuesto que lo alimenta. Lo mismo pasa con Leiris: sus escritos en la revista nos lo han demostrado. Para Leiris escribir, escribir de ciertos contenidos, es aceptar un riesgo y, en este sentido, la transgresión parece algo inevitable. La cuestión de los géneros literarios, de la ruptura de estos, es quizás menos brutal que en Michaux, pues desde un punto de vista perceptivo sentimos menos violencia, quizás porque hay una simultaneidad de géneros, un efecto que parece amortiguar el golpe, pero la transgresión sigue estando presente. Continúa Brée: “Michaux is far better known, more widely read. But his writing, too, escapes any categorization in genres. [...] A volume like *Plume précédé de lointain intérieur* is characteristic. It contains, in appearance, a disparate assemblage of “pieces” pertaining to various genres: fictional narrative, letters, descriptions, drama, poems, an expository postface signed Henri Michaux. [...], all of Michaux’s “pieces” are fragments of a continuous discourse, which “mimes” the modalities of the genre.”<sup>6</sup>

La obra de Michaux se compone de fragmentos, fragmentos de un mismo discurso. Esto nos pone en la posición de abrir nuestra mente a la hora de hacer consideraciones sobre esta personalidad. Hay que ver sus producciones también como un laberinto, donde todo comunica y a veces uno se suele perder. El ámbito de la escritura es determinante para entender el pasaje entre las palabras y la pintura. En varios casos Michaux, como nos ha explicado Brée en el texto apenas citado, se adentra en una cierta totalidad expresiva, una totalidad que no tiene otros recursos que los de manifestarse con más

---

<sup>5</sup> Germaine Brée, «The Break-up of Traditional Genres: Bataille, Leiris, Michaux», *The Bucknell Review* 21, n.º 2 (otoño de 1973): 5.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 12-13.

medios a la vez. Este planteamiento causa confusión en el lector, le abruma, al igual que la violencia más brutal y evidente empleada por Bataille y por Leiris. Hemos empezado hablando del estudio de los signos, de esta muy aguda atención que el artista le dedica, para demostrar que ya el signo se coloca a mitad camino entre la escritura y el dibujo. La intención es la de dejar atrás el sistema occidental de escritura, un sistema que la ve únicamente compuesta por letras y el acercamiento a la pintura demuestra una voluntad de hacerla libre.

A partir de 1934, Michaux empieza a pintar de forma paralela a la escritura. Las primeras exposiciones, después de este año, no gozan de aceptación. Pero dejando de lado la opinión de la crítica, es preciso tener claro que la exploración de este medio es algo que alcanza a este personaje porque las palabras ya no son suficientes. Se empieza a reconocer una propiedad en el arte, la que efectivamente falta al sistema lingüístico, algo que empuja más allá el simple sistema de los signos: es la percepción visiva, entendida como la prontitud que la vehicula a quien disfruta de la obra. A este elemento añadimos otro, un aspecto que está presente tanto en el Michaux escritor como en el Michaux pintor. Se trata en realidad de su motivación, la que mueve y justifica cada obra: lo interior. Un continuo ir y venir que pasa del interior al exterior, dando vida al peculiar mundo de este artista, convencido de que la comprensión de lo de afuera, nace en lo adentro de cada uno.

En la introducción del volumen que reúne todos los escritos de Michaux sobre la pintura, Chantal Maillard nos comenta sobre la necesidad que la pintura adquiere en la vida del artista, un fenómeno que al mismo tiempo arrastra trozos de escritura, restos del sistema lingüístico que se harán irreconocibles, pero quedarán ahí como desechos y testigos: “El descubrimiento de la pintura fue para Michaux un descubrimiento tardío según él mismo declararía, pero decisivo en ese recorrido y finalmente imprescindible para él. [...] El trazo prolonga el gesto de la escritura que, a su vez, prolonga el gesto interno del vivir, de esa vida propia que se sabe viviéndose más allá del «se» ordinario, encarnando deliberadamente el sí mismo desconocido y múltiple cuya multiplicidad tiende desesperadamente a la unidad.”<sup>7</sup> Unidad y multiplicidad son los tramos que atraviesan continuamente el viaje de Michaux, tramos que, cómo veremos más adelante, se reflejarán en la tela.

---

<sup>7</sup> Chantal Maillard, Introducción a Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, ed. Chantal Maillard (Madrid: Vaso Roto, 2018), 44.

No hay una preparación pictórica, Michaux afirma cuanto sigue: “Pinto tal como escribo. Para hallar, para volver a hallarme, para hallar mi propio bien al que poseía sin saberlo. Para obtener la sorpresa y al mismo tiempo el placer de reconocerlo. Para hacer o ver aparecer cierta indefinición, cierta aura, ahí donde otros quieren o ven lo lleno.”<sup>8</sup> En estas pocas líneas se condensa su voluntad, su postura y también su crítica: la intención es mostrar una indefinición, algo que está aparentemente perdido porque está sumergido en lo lleno. Este lleno podría ser el sistema lingüístico o, más en general, la seguridad a la cual nos agarramos para que no sobrevenga lo ignoto. La cuestión del ser es central. Entre nuestro interior y el exterior que nos rodea, otra vez la figura del hombre es y será protagonista en la pintura. Michaux, empezando por sí mismo, trasladará a la tela lo humano, en algunos casos la humanidad. Así sigue, en la obra apenas citada, justificando aun más el porqué de su arte: “Para dar cuenta de la impresión de «presencia» en todas partes, para mostrar (y en primer lugar a mí mismo) las marañas, los movimientos desordenados, la animación extrema de los «no sé qué» que se agitan en mis lejanías y buscan instalarse en la orilla.

Para dar cuenta no de los seres, incluso ficticios, ni de sus formas incluso insólitas, sino de sus líneas de fuerza, sus impulsos. [...]

Para detenerles un instante y más que un instante.”<sup>9</sup>

Para Michaux no somos más que presencias, unas presencias en las cuales vive un “no sé qué” que se agita y el propósito es detener esa presencia y arrastrarla a la obra, sin preocuparse de la forma que puede llegar a tener, pues lo que importan son sus impulsos. Unos objetivos así declarados no dejan más espacio a la escritura y confirman esta insatisfacción que crece en él y que lo lleva hasta la pintura. Si la escritura es para él el mayor símbolo de la sociedad y del sistema occidental, trasladamos esta misma insatisfacción hacia la sociedad y hacia cualquier sistema que la representa: el malestar que Michaux manifiesta acerca de la escritura parece en realidad esconder su propio malestar, como individuo, en la colectividad.

El surrealismo es aquel movimiento que, perteneciendo al mismo contexto histórico de nuestro artista y pudiendo influenciar su aproximación al arte, nos hace de enlace entre la escritura y la pintura. Nos referimos en particular a la escritura automática. Otra importante influencia, aunque veremos que no se tratará verdaderamente de una

---

<sup>8</sup> Henri Michaux, «Acerca de mi pintura», en *ibíd.*, 123.

<sup>9</sup> *Ibíd.*

influencia, sino de una pretensión de enmarcar a toda costa la obra de Michaux, es el arte informalista. En realidad, ambos fenómenos no harán otra cosa que alejar a este personaje, alejarlo desde la ruta de otros y colocarlo al margen. Así Parish comenta el contexto que trata de atribuirse al artista, un contexto esquivado por el artista mismo: “There are also certain pertinent affinities to be drawn with other artists and writers of his time, such as the Surrealists and the practitioners of *art informel*, in terms of their context, their similar objectives and their mutual influence. As in most studies, this will not lead to a clear-cut categorisation of Michaux and his work but it will, rather, point us in the direction of a better understanding of his artistic and literary production.”<sup>10</sup>

Acercar Georges Bataille a Henri Michaux es justamente el propósito de este capítulo. Es por esto por lo que es esencial hablar de la personalidad, hablar del planteamiento que el artista en cuestión se propone al acercarse al mundo del arte. No podemos separar por completo el Michaux escritor del Michaux pintor y, aunque estemos perseguidos por ciertas etiquetas, no cabe duda de que ya a partir de unas primeras reflexiones, no hay etiqueta apta para esta personalidad, menos para el propósito de este estudio. La característica de las personalidades al margen, esas que nos cuesta definir, es efectivamente una postura rebelde, crítica, una actitud que, junto al rechazo, conlleva elementos más que peculiares. Este ir y venir entre escritura y pintura, nos obliga a aproximarnos a él, desde el principio, con una visión más amplia, necesitamos tener una mirada que va más allá de su producción artística. El elemento que coloca de derecho a este artista en el planteamiento de esta investigación es justamente el cuerpo. El cuerpo para Henri Michaux es un instrumento. Los experimentos más extremos realizados por él, como es el empleo de los alucinógenos, han tenido una única y sola finalidad: conocer, conocer nuestro interior para poderlo expresar afuera; averiguar más profundamente lo que caracteriza nuestros rincones más oscuros, para poderlos manifestar sin ningún límite. El cuerpo de Henri Michaux, tanto el suyo como el cuerpo en su visión, acompaña a la escritura y a la pintura también, esta es la razón por la cual es imposible separar su personalidad de escritor de su personalidad artística.

Para volver a las influencias artísticas, es justamente con respeto al cuerpo que Michaux toma distancia del surrealismo. La valía que el cuerpo posee no ahorra la escritura. En los estudios sobre los signos, estudios más gráficos que pictóricos, el artista deja pasar, a lo largo de las hojas, ciertas presencias corporales. Hablamos de presencias

---

<sup>10</sup> Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, 16.

porque no las detectamos súbitamente como cuerpos humanos y razonando a través de un sistema de escritura es más obvio hablar de signos. La primera obra consagrada a este tema es *Mouvements* (1951), el mismo título nos da una pista: ¿podría tratarse del movimiento de los signos? La intención es otorgar esta característica a los signos, darle fisicidad con el movimiento. Es aquí donde se coloca el límite con los surrealistas según Michaux. Como explica Parish: “There are definite similarities to be established between their respective influences and concerns, but we shall see how Michaux was critical of surrealist automatic creation due, in part, to what he considered to be an absence of physical materiality in the latter’s verbal production.”<sup>11</sup>

El signo para este artista es memoria, nuestra memoria. Tratar de conferirle una materialidad es también cargarlo de experiencia, es gracias a esta que adquiere el sentido de la percepción y el propósito es efectivamente salir del uso común del lenguaje para que nos abramos a otras posibilidades. Donde los experimentos del surrealismo terminan con la mera manifestación del pensamiento inconsciente, nos referimos a la escritura automática, Michaux introduce algo más: el movimiento del cuerpo. Parish cita un texto escrito por el mismo artista, titulado *Surrealisme*, donde Michaux explícitamente se refiere a Breton y a la falta cometida por su corriente:

Through the images he uses to describe Breton’s attempts at automatism, for example, ‘l’incontinence’, he identifies a corporeal absence in surrealist automatic writing: ‘Breton fait de l’incontinence graphique. Il a vu la nez de l’automatisme; il y a encore derrière tout un corps.’ Michaux was of the opinion that, as well as expressing ‘le fonctionnement réel de la pensée’, automatic creation had the capacity to render the movement of the body, an aspect that he believed the Surrealists ignored.<sup>12</sup>

Michaux se considera entonces una figura que no cabe en el surrealismo, la motivación está en el hecho de que dicho movimiento no tiene en cuenta, en la escritura automática, el cuerpo y su movimiento. A partir de esta consideración, queda claro que muy pronto la escritura se quedará como un sistema estrecho, déspota para el artista. La aventura con los signos, y en general con la lengua, se acabará finalmente con la transgresión: todo lo que veremos en la obra artística es algo que primero ha pasado por la escritura. Michaux no ama las convenciones, menos los sistemas cerrados y preestablecidos, condiciones todas occidentales de las cuales ha huido. Su época, como hemos visto al principio de la investigación, es la época de la etnografía, de los viajes a

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, 185.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, 216.

la búsqueda del primitivismo perdido. Es justamente en este marco que logra insertar la escritura, así como los ideogramas orientales, vehículos estos tanto de la idea como de la presencia corporal, algo que no expresa la palabra de una manera unívoca sino la entrega a la libertad de la interpretación.

Entre el primitivismo y la escritura ve la luz algo que se define como un pre-idioma. La intención de volver a las raíces, de volver donde el mismo sistema lingüístico encuentra sus albores, se enfrenta al mismo tiempo a un impasse inevitable: Michaux declara guerra al sistema lingüístico occidental empleando este mismo sistema para ganarle. El artista pretende crear un sistema ideal de ideogramas y, a la hora de crear nuevos signos para un nuevo lenguaje, otro impasse se asoma: los signos imaginados por el artista no se repiten nunca y esto solo genera infinitas posibilidades sin poder nunca dar lugar a un efectivo empleo del lenguaje mismo. Así Parish nos advierte de esta incongruencia: “An ideal ideographic system would represent each component of a sentence differently and therefore contain an infinite number of signs, much like Michaux’s glyphs, as not one sign in the four books containing this experimentation is ever repeated. From a pragmatic point of view, this is obviously impossible to achieve in a language because of the considerable problem of memorisation.”<sup>13</sup>

La relevancia dada al cuerpo culmina con la experiencia de la droga, empezada en 1956. Se trata de un momento bastante largo de la vida de Michaux, momento en el cual ha querido forzar sus propios límites, eligiéndose a sí mismo como un testigo. La idea era experimentar a través de su cuerpo y el objetivo era al mismo tiempo lograr mantener un margen de lucidez para poder analizar qué sucede bajo los efectos de la droga. Este “viaje” se conecta a su decepción con el sistema y Michaux ha querido concretamente quitar los frenos que la sociedad le imponía, o más bien que la sociedad impone a cada uno de nosotros. Jean-Michel Maulpoix introduce el periodo alucinógeno de Michaux en el catálogo consagrado al artista, *Peindre, composer, écrire*, presentando las obras escritas que definen esta época: *Miserable milagro* (*Misérable miracle*, 1956), *El infinito turbulento* (*L’infini turbulent*, 1957), *Conocimiento por los abismos* (*Connaissance par les gouffres*, 1961), *Las grandes pruebas del espíritu* (*Les Grandes Épreuves de l’esprit*, 1966). Citando en particular *Conocimiento por los abismos* hace referencia al efecto que la droga tiene sobre nuestro interior, un efecto que puede modificar y mover nuestros

---

<sup>13</sup> Ibíd., 171. La autora del texto hace referencia a las cuatros obras que se toman en análisis: *Movimientos* (*Mouvements*, 1951), *Por la vía de los ritmos* (*Par la voie des rythmes*, 1974), *Saisir* (1979), *A trazos* (*Par des traits*, 1984).



apoyos: “L’hallucination provoquée est comme l’écriture un lieu d’expérimentation de soi. Il s’agit de voir l’être fonctionner en jetant sur ses pénombres une lumière extrême et en modifiant ses appuis: «Toute drogue modifie vos appuis. L’appui que vous preniez sur votre impression générale d’être. Ils cèdent. Une vaste redistribution de la sensibilité se fait, qui rend tout bizarre, une complexe continuelle redistribution de la sensibilité.»”<sup>14</sup>

A la luz de las pocas consideraciones hechas hasta ahora, reflexiones que pretenden esbozar esta figura tan peculiar para poder entrar más firmemente en su obra pictórica y colocarla cerca de Geroges Bataille, observamos cómo Michaux está movido siempre por una cierta inquietud. Todo lo que emprende muestra la voluntad de mover nuestros límites siempre un poco más allá. Los apoyos a los que se remite son las ficticias seguridades ofrecidas por la sociedad, nuestro ser tan conforme, casi pasivo, es lo que él trata de dismantelar con la ayuda de la mezcalina. Los soportes se caen y nuestra percepción paga el precio de esta brutal caída, redistribuyendo, como él mismo afirma, nuestra sensibilidad. Podemos colocarle ya, sin ninguna duda, en el sitio donde hemos encontrado a todas las personalidades analizadas hasta ahora, este sitio es al margen.

Mathieu Perrot, en un texto que acerca a Henri Michaux, Michel Leiris y Aimé Césaire, vincula el concepto de marginalidad al concepto de transgresión, puesto que el primero es lo que une a los tres personajes protagonistas del texto. La orientación del discurso va por un camino que bien conocemos: la sociedad. El proceso de marginalización se encuentra en todas las sociedades y de una manera casi paradójica lleva consigo otro fenómeno, la falta de respeto a las reglas: “La marginalisation, processus qui pousse à l’exclusion, serait commune à toutes les sociétés, [...]. Cette universalité peut donc sembler paradoxale: ce qui éloigne (un groupe ou un individu) est aussi ce qui nous rapproche au-delà des différences culturelles. Ce paradoxe s’explique en partie par la convergence notionnelle entre la marginalité (ou la déviance, i.e. la non-conformité à la “norme”) et la transgression (le non-respect de la règle).”<sup>15</sup> El autor habla de una convergencia de noción ahí donde el no estar conforme con una regla, conduce al no respeto de la misma. Por lo tanto, el acto de transgredir tiene lugar por un simple desacuerdo. La sociedad entra en este proceso porque el no sentirse conforme es un rechazo a la homogeneidad que se impone en ella: “La différence, comme réponse à

---

<sup>14</sup> Jean-Michel Maulpoix, «Les épreuves d'esprit 1956-1966». En *Henri Michaux : Peindre, composer, écrire* (Paris: Bibliothèque nationale de France/Gallimard: 1999), 147.

<sup>15</sup> Mathieu Perrot, «Capitales des marges : Henri Michaux, Michel Leiris, Aimé Césaire ou le sacre des à-côtés», *Chimères* 33 (otoño de 2016): 51.

l'homogénéité sociale, est une réaction contre l'infectieuse majorité. [...] Michaux invite justement à un semblable 'dessaisissement': "[é]chepper, échapper à la similitude, échapper à la parenté, échapper à ses 'semblables'!"<sup>16</sup>

Las palabras de Michaux indicadas en la cita antes mencionada son de su obra *Saisir* y nos incitan a librarnos, a escaparnos de cualquier atadura, de modo que hasta las similitudes son lazos para el artista. Subrayamos este aspecto de la marginalidad porque queremos demostrar cómo esta personalidad, con referencia a la época en la que vive, se une a todas las otras que como él actúan efectivamente al margen. El mismo discurso sobre las similitudes es necesario ahora y lo será aún más cuando hablemos de su producción pictórica. Se trata de un concepto que, como hemos remarcado tratando de Francis Bacon, nos lleva pronto al hombre, a su cuerpo y al sacrificio de este cuerpo mismo. Si para Bacon el discurso puede orientarse ya desde el principio hacia el arte y sus manifestaciones, el caso de Michaux es distinto. Este último es un personaje más híbrido. No podemos ver en su figura únicamente la de un artista. Su relación con el cuerpo no se presenta tampoco de manera explícita en ideas y teorías que la hacen clara. Él es también un poeta, un escritor y como tal no traslada de una manera brutal, y nos atrevemos a decir obsesiva, su idea del cuerpo a la tela, algo que sí ha pasado con Bacon. El cuerpo de Michaux, lo veremos adelante más concretamente, se insinúa poco a poco pero constantemente. Nos atrapa primero la mirada con los experimentos que hace sobre su propio cuerpo, pero si movemos los ojos hacia la obra artística sentimos el hombre como una presencia, un pasaje que no nos abandona del todo, algo que persiste y se repite continuamente.

La primera exposición individual de Michaux data de 1937. Se trata de guaches, la mayoría sobre fondo negro.<sup>17</sup> Hasta 1948 ha habido cinco exposiciones más. Nos detenemos en 1948 porque en este año Michaux pierde a su mujer: un suceso que le acercará mucho más a la pintura, será su principal desahogo. Unos meses después de este suceso tiene lugar la exposición "Henri Michaux" en la Galería René Drouin en París, muestra que quizás ayuda a definirle cómo artista y le confiere un cierto espacio en el ámbito de la pintura, pero que al mismo tiempo abre un debate que tiene que ver con cuestiones de etiquetas y definiciones que son significativas para nuestra investigación.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>17</sup> Maurice Imbert, «Repères biographiques». En *Henri Michaux : Peindre, composer, écrire*, 235.

Remarcamos que este año es incluso anterior a la experiencia de la droga, lo remarcamos para reconocer que el medio artístico, una vez entrado en la vida de este personaje, no dejará nunca de estar presente, pero es ahora, junto a ese acontecimiento tan dramático, que se afirma. En ese mismo catálogo, en la parte que introduce los años que van de 1950 hasta 1955, otra vez Jean-Michel Maulpoix nos muestra cómo de una fase básicamente mixta que unía las palabras con el arte, llegamos a otra en la que este último se manifiesta con independencia. Michaux reconoce finalmente que expresarse a través de este medio puede no contemplar el uso de la escritura y, unido a esto, que la libertad identificada con el desencadenamiento es más viable con los pinceles: “La ligne dessinée, tremblée, aventureuse, est le paroxysme du déplacement, car elle est à elle-même son propre mobile et son propre motif. Elle n’est plus nouée à la parole; elle n’a presque plus d’épaisseur ni de substance; elle va, indépendante, délivrée du sens et des apparences.

Lignes, traits et taches sont donc préférés aux mots à cause de leur absence de syntaxe, de coordination; à cause aussi de leur peu de masse, de leur pauvreté.”<sup>18</sup> La primera característica detectada en las palabras es la inmovilidad, algo que las hace pesadas y excesivamente ligadas a la forma; entonces, Michaux quiere reservarse el gusto de utilizar el arte antes todo para poder mover la forma, para que esta pueda manifestarse y desplazarse sin medida.

El planteamiento de nuestro protagonista nos hace volver a la sociedad, a nuestras relaciones con el mundo exterior, porque hay que tener siempre en la mente que todo lo que él compone y crea, tiene siempre el mismo fin: descubrirse a sí mismo. Este proceso se podría resumir en un único verbo: reconocer. Reconocer lo primordial, buscar ese estadio pre-cultural, para así poderlo relacionar con nuestro interior y reconocer nuestros límites y nuestra alteridad:

Retrouver le «primordial» en apprenant tout par soi-même, c’est aussi s’apprendre soi-même. [...] Michaux dit à ce propos: «Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c’est toujours pour entrer en relation avec ce que j’ai de plus précieux, de plus vrai, de plu replié, de plus mien. [...] c’est à cette recherche que je suis parti.» Or cette recherche de soi conduit précisément à découvrir la quantité d’altérité que l’on porte en soi. Autant et mieux que le verbe, les tableaux répètent que l’on n’est pas «seul dans sa peau».<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Jean-Michel Maulpoix, «Lignes, mouvements, passages 1950-1955». En *ibíd.*, 123-24.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, 124.

Arriesgarse a sí mismo es quizás la expresión que puede sintetizar este círculo en el cual la lucha entre escritura y pintura ya está acabada. Michaux sigue con la misma búsqueda, pero la traslada a la tela, reconoce que es algo posible y se lleva del sistema lingüístico el signo, el trazo, lo mete en la tela quitándole la importancia que para este mismo sistema tiene. Lo mismo hace con el hombre: el encuentro con lo primordial, junto con la exploración del sí sacan al ser humano de su sitio privilegiado en la sociedad: el hombre se hace prácticamente signo afuera de las leyes del sistema. Ahora dicho sistema no es más el de las palabras, sino el de la sociedad. Está bastante claro que todo se desplaza, aunque el protagonista siga siendo el mismo: el hombre. Así nos lo describe Maulpoix:

Le signe peint est ainsi devenu le modèle du signe verbal. [...] la créature dessinée vire au signe cabalistique. Sa nature est magique. L'être se résume à un signal d'être. L'homme, paradoxalement, n'est plus anthropocentré, il quitte son règne. Il n'est plus «mon roi», mai quiconque, un «frère de plus personne». Indéfiniment, il accouche d'une kyrielle de figures. Les signes « sortant tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé », par un coup de forcé proprement poétique, ces signes humanoïdes que l'homme produit ont pris la place de leur géniteur.<sup>20</sup>

El pasaje entre escritura y pintura ha tomado lugar, dejamos ya de hablar de signos, dejamos ya de hablar de escritura, hablaremos de humanoides: signos donde no queda ninguna huella de la escritura, signos que se han librado del imponente sistema que les aprisionaba. Para decirlo a la manera de Michaux: signos que “no viven solo en su propia piel”. Se establece una confianza entre nuestro artista y la pintura. A partir de ahora se dejará llevar completamente por esta, de manera que habrá que hablar entonces de cómo se mueve en el ámbito artístico, cómo se le ha definido como pintor. Hablando de las posibles influencias que Michaux pudo sufrir, hemos nombrado el surrealismo con referencia a la escritura, pero también el arte informalista. Hemos llegado a la pintura, es el momento de aclarar dicha cuestión y hasta qué punto nuestro artista ha estado cerca de este movimiento, el movimiento de los informalistas.

---

<sup>20</sup> Ibid., 125.

## IV.2 EL DEBATE ENTRE LO INFORME Y EL ARTE INFORMAL: DÓNDE SE COLOCA MICHAUX

Dejando atrás la importante exposición de 1948, cuyo catálogo como hemos visto consta de una intervención de Michel Tapié, llegamos a 1952. En este año el mismo Tapié organiza dos exposiciones en la Galería Studio Paul Facchetti. No se trata de muestras individuales sino de colectivas, en las que encontramos exponentes del arte informalista. Nina Parish trata de aclarar la dinámica que acerca y al mismo tiempo aleja a Michaux de este movimiento: “[...], Michel Tapié, wrote several articles and prefaces to catalogues on Michaux, [...]. Moreover, he organised exhibitions in which Michaux participated with other exponents of art informel, in particular, ‘Peinture non abstraits: où il s’agit d’un nouveau dévidage du réel’ in June 1952 at the Studio Paul Facchetti, and ‘Un art autre’ at the same gallery in December of the same year.”<sup>21</sup> La idea de Tapié, según también los mismos títulos de las exposiciones, era la de destacar a ese grupo de artistas, ponerlos en evidencia respecto a las otras corrientes formalistas y geométricas que en ese entonces estaban presentes en el panorama artístico. El informalismo prefiere la materia en lugar de la forma, pone su atención sobre el proceso de la pintura, vincula la materia al gesto que la trabaja: “Informal art instead appeared to highlight the precedence of matter over form. The exponents of *art informel* shared the opinion that painting should also be concerned with recording the actions of the artist in the process of painting, [...]. An indirect, intuitive awareness of mental states and external phenomena would be communicated through this experimentation with matter and gesture.”<sup>22</sup>

Queda claro que estamos hablando de un movimiento, queda claro también que Tapié ha podido entrever unas afinidades en las obras artísticas de Henri Michaux, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, los protagonistas de las muestras antes mencionadas. Este asunto nos lleva a la cuestión del materialismo, obviamente. Si nos dejamos guiar por las afirmaciones de la autora, notamos que no se llega a hablar de materialismo. Todo se para en la materia, materia como material empleado en la obra. Además, poner la atención en la creación de la obra misma, sobre el proceso que la genera, no parece ser una motivación suficiente para acomunar a estos artistas. Antes de preguntarnos hasta qué punto está involucrado Henri Michaux en todo esto, anticipamos que el objetivo es subrayar la marginalidad que caracteriza a este personaje. Queremos demostrar que identificarse con

---

<sup>21</sup> Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, 55.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

lo de ser un artista, un pintor, lo lleva de una manera inevitable tanto a contaminaciones como a influencias de varios tipos, pero estos fenómenos son completamente ajenos a la voluntad del mismo Michaux, pues él no ha querido nunca ser identificado con movimientos, menos con etiquetas que prontamente hubieran podido ponerle en sitios establecidos, destruyendo su trayectoria, una trayectoria hacia la búsqueda de la alteridad, en sí y fuera de sí.

En el mismo texto que estamos examinando pronto se aclara este propósito, un propósito que suena como una reclamación de libertad por parte del artista, la que ha podido alcanzar justamente en el pasaje entre escritura y pintura. Citamos oportunamente todo el fragmento que proporciona luz sobre esta cuestión, anticipando que la posición tomada por Michaux en este contexto se plantea cuando Tapié, en el texto que acompaña a la primera exposición de 1952, le define como un precursor del arte informalista, junto con Fautrier, Wols, Dubuffet, Pollock, Ossorio:

But, in 1956, in a letter to Jean Larcade, the curator of the Galerie Rive Droite, Michaux abruptly and characteristically expressed his desire to cease association with any forms of *art autre*:

Veuillez prendre note que j'interdis absolument qu'à l'avenir on me fasse figurer dans une exposition ou manifestation de l'art (se disant) autre.

Même s'il n'y avait pas certains tableaux de cette tendance auxquels je suis parfaitement hostile, l'actuel jargón tapié suffirait à me convaincre que je n'ai rien de commun avec ça.<sup>23</sup>

Las distancias tomadas por Michaux remarcan también su visión del arte mismo, una visión que por cierto no contempla ni etiquetas ni comparaciones. Al mismo tiempo hay que evidenciar cómo un ojo ajeno, en este caso el de Tapié, ha podido relacionar las obras de este artista con los otros que hemos citado, de modo que definirlo como un precursor, lo pone en una condición de pilar, como alguien gracias al cual se ha podido luego desarrollar todo el movimiento. Precisamos que nuestro artista no fue el único en querer puntualizar su discrepancia con este movimiento, Dubuffet y Fautrier hicieron lo mismo.

Hay que detenerse más sobre este asunto, hay que hacerlo porque consultando varios manuales de arte contemporáneo parece que dicha diatriba sigue como “abierta”, una cierta indefinición la acompaña y esto pasa sobre todo por la cercanía que el adjetivo informal tiene con lo informe de Georges Bataille. Con referencia a nuestro autor es

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, 55-56.

efectivamente en *Documents*, en su diccionario crítico, donde este término se presenta con el típico enfoque bataillano que no cumple con ninguna definición efectiva: informe para desclasificar, informe cómo un escupitajo, informe en contra del academicismo, ese mismo que quiere a toda costa establecer un orden y respetarlo, generar perímetros y límites para que no nos escapemos. Estamos en el número siete de 1929 de la revista *Documents*. En los capítulos anteriores no hemos hablado de esta voz del diccionario, no hemos mencionado este término. Hubiéramos podido hacerlo por su familiaridad, exactamente, con la forma y con el sacrificio de la forma misma. La exclusión ha sido voluntaria y lo ha sido porque, más allá de generar una confusión lingüística, no parece reflejar del todo el materialismo bataillano, ese materialismo que hemos querido identificar en su acción directa sobre el cuerpo humano, ese bajo materialismo que se manifiesta en la tela a través del cuerpo. Informe. Se trata de un término que poco a poco parece perderse en el magma pulsante del pensamiento bataillano.

Retomando el artículo de Benjamin Noys, “Georges Bataille’s base materialism”, texto mencionado con anterioridad en el capítulo sobre Francis Bacon, podemos sin dudas considerar este término como un “nickname”, como una marca entre otras. El bajo materialismo, el sacrificio, el erotismo, lo heterogéneo, no son otras cosas que conceptos intercambiables entre ellos. Aunque Noys y nosotros junto con él, apoyándonos sobre sus consideraciones, reconocemos la preponderancia del bajo materialismo, igualmente no pretendemos ser categóricos, no pensamos que haya algo por encima de todo en el pensamiento bataillano, más bien pensamos que hay que aproximarse a ese pensamiento con un enfoque que mira al conjunto. Reiteramos que es un laberinto cuyas vías dan lugar al pensamiento de la diferencia. Diferencia y “art autre” son justamente elementos que parecen confundirse entre ellos, de la misma manera lo informe puede confundirse con el arte informalista. Examinamos algunas definiciones de dicha corriente artística, para que los puntos siguientes sobre la pintura de Michaux y sus conexiones con Georges Bataille no nos engañen.

El libro *Qu’est-ce que l’art moderne?* de Denys Riout incorpora de esta forma el arte informal en el panorama artístico contemporáneo: “Nel novembre 1951 il critico Michel Tapié organizzava una mostra intitolata «Signifiants de l’informel» (Parigi, Galerie Paul Facchetti). L’aggettivo sostantivato «informale» qualificava in questo caso le opere di una galassia di artisti, come Wols ma anche Fautrier o Dubuffet, la cui arte

non è per nulla astratta.”<sup>24</sup> Esta introducción a la cuestión empieza por alejar el grupo de los artistas que supuestamente le pertenecen del arte abstracto, dejando entender que todo lo que en ese entonces no fuera abstracto se resistía a etiquetas, o simplemente a definiciones, quizás porque en estas obras se solía ver todavía algunas trazas del cuerpo humano. Unas pocas líneas más adelante se descubre lo informe bataillano, porque hay absolutamente que clarificar, por exclusión o por inclusión, qué pertenece a que: “Recentemente, una mostra, «L’Informe. Mode d’emploi» (Parigi, 1996), ha rilanciato il dibattito. I suoi promotori, Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss, hanno segnalato la possibilità di una diversa genealogia di una parte della pittura europea degli anni cinquanta. Restia alle classificazioni, essa sembrava piuttosto attirata dall’*informe*, così come lo definiva Georges Bataille in un articolo del *Dictionnaire critique*: [...]”<sup>25</sup>

Si nos dejamos orientar por este fragmento de texto parece evidente que la crítica que los mismos informalistas han dirigido a Tapié, crítica movida por una rebeldía hacia la clasificación, junto con una determinada necesidad de no estar presente en ningún movimiento específico, hace retomar la cuestión poniendo a estos mismos artistas más cerca de la definición de lo informe bataillano, porque este sirve para desclasificar. Obviamente desclasificar no es necesariamente no estar incluido en ninguna categoría. El significado de lo informe está presente en este libro y después de haberlo descrito, Riout sigue: “Pochi artisti si sono avventurati davvero sulla strada della derelezione, perché l’estetica dello sputo – simbolo stesso dell’informe secondo Michel Leiris, per la «sua inconsistenza, i suoi contorni indefiniti, la relativa imprecisione del suo colore» - conduce all’abisso.”<sup>26</sup> El término “derelezione” en italiano quiere decir abandono, así que el autor compara este desclasar a una especie de marcha, de huida, de caída en el abismo.

Analizamos ahora el asunto considerando otro texto: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* ( *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*). Esta enciclopedia del arte contemporáneo, realmente se nos presenta con un volumen muy imponente. Estos son sus autores: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh. Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss. Estos son los promotores, como hemos visto antes, de la exposición sobre lo informe, mencionada por Denys Riout. En la sección dedicada al año 1946, (el libro está dividido por años y por eventos que se relacionan con estos), se hace referencia a esta distinción entre lo

---

<sup>24</sup> Denys Riout, *L’arte del ventesimo secolo* (Torino: Einaudi, 2002), 78.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>26</sup> *Ibid.*



informe, el bajo materialismo bataillano y el “*matiérisme*” de Jean Dubuffet. Este último expone un conjunto de obras en 1946 en la Galería René Drouin, señaladas aquí como parte de una corriente escatológica que luego tomará el nombre de “informel”. Se pone el acento sobre los desechos, porque en ese sentido fue acogida la obra del artista en cuestión. El empleo del barro lo acercó a lo que es la materia bruta<sup>27</sup>, pero es justamente este aspecto de la materia el punto sobre el cual se aclara que el pensamiento bataillano es distante de todo este fenómeno:

Niente può meglio indicare quanto il *matiérisme* di Dubuffet sia estraneo alla nozione di “basso materialismo” o di “informe” di Georges Bataille (1897-1962), in cui la materia è posta come ciò che non può essere contenuto da nessuna categoria discorsiva, pensiero sistematico o spostamento poetico, ciò che caparbiamente resiste alla funzione sublimatoria dell’immagine e lentamente la sgonfia. Scoprire un ordine (un’immagine) nell’informità della materia per poterla riabilitare è diametralmente opposto all’operazione di abbassamento voluta da Bataille come compito dell’informe.<sup>28</sup>

La segunda distinción, o más bien elucidación, que acabamos de citar es más directa por lo que se refiere a la separación de este grupo de artistas de lo informe bataillano. Se considera además la noción de bajo materialismo tan cercana al concepto de lo informe, al que se le atribuye casi una equivalencia. Conjuntamente, este distanciamiento tan neto se motiva en un apartado del volumen donde se aclaran las motivaciones que han movido a Bois y Krauss a plantear el proyecto de la exposición propiamente dedicada a lo informe. Nos referimos al glosario que cierra la enciclopedia. Como en un diccionario, se define aquí lo informe remarcando su función, que sería la de degradar con el fin de destruir cualquier clasificación, una acepción orientada particularmente hacia el lenguaje.<sup>29</sup>

*L’Informe: Mode de emploi* es el catálogo que acompaña la exposición a la cual nos referimos. Nos detenemos en esta muestra para tratar de resolver la polémica entre el informe bataillano y el arte informalista. Se trata de un punto muy relevante que más

---

<sup>27</sup> Hal Foster et al., *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo* (Bologna: Zanichelli, 2006), 339. En esta ocasión se especifica además que Dubuffet, junto con Michel Tapié y otros protagonistas, dio vida a la Compagnie de l’Art Brut en el 1948. “Con questo termine intendiamo le opere prodotte da persone estranee alla cultura artistica, dove l’imitazione ha una parte minima o nulla (contrariamente alle attività degli intellettuali). Questi artisti derivano tutto – soggetti, scelta di materiali, mezzi di trasposizione, ritmi, stili di scrittura, ecc. – dalle proprie profondità e non dalle concezioni dell’arte classica o di tendenza. Sono testimoni di un’operazione artistica completamente pura, grezza, bruta e interamente reinventata in tutte le sue fasi esclusivamente con mezzi appartenenti alle pulsioni dell’artista.”

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, 685.

adelante justificará la cercanía que Henri Michaux, el Henri Michaux pintor obviamente, ha podido tener con la figura de Bataille y con la revista *Documents*. Reiteramos también que el artista ha sido considerado como un precursor de este movimiento artístico y aunque su rebeldía lo haya colocado afuera de cualquier manifiesto o grupo de pintores, ha participado igualmente en muestras colectivas, juntos con otros artistas considerados también precursores del arte informalista. Pero volvemos a la exposición de Bois y Krauss.

La exhibición, como el mismo título nos sugiere, tiene en cuenta a lo informe como matriz principal, de modo que para desarrollarse se apoya sobre su vital característica: la operatividad. Así Bois define lo informe: “[...], the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene words, the violence of which derives less from semantics than from the very *act* of their delivery (see “*Jeu Lugubre*” below). The formless is an operation. [...] But we nonetheless intend to put formless to work, not only to map certain trajectories, or slippages, but in some small way to “perform” them.”<sup>30</sup> La cuestión, entonces, no es solo demostrar el carácter práctico y funcional de este término; se trata también de aplicarlo, aplicarlo al conjunto de obras que componen la muestra: hacer que adquieran un carácter performativo. Para poder alcanzar este objetivo, para que esta operatividad resulte aún más evidente, las obras están divididas en cuatro “operaciones”. Así las define Bois, cuatro grupos distintos que, aunque parezcan clasificar las obras mismas, pretenden en cambio desclasificarlas, sacarlas de las clásicas etiquetas de la historia de arte:

The works in the exhibition *L'Informe: Mode de emploi* were grouped according to four different vectors within which we discover, starting from Bataille, the mark of the formless. This division into four operations (which for purposes of brevity will be termed “horizontality”, “base materialism”, “pulse”, and “entropy”) presupposes a type of classification, but this classification is porous [...]. Moreover, the function of this “classification” is to declassify the larger unities that are the very stuff of art history: style, theme, chronology, and, finally, oeuvre as the total body of an artist’s work.<sup>31</sup>

Asistimos a la voluntad de aplicar lo informe al arte. El presupuesto no es considerar los preceptos de la historia a los cuales estamos acostumbrados, pues el intento es demostrar cómo y cuánto puede ser efectivo y potente lo informe en Bataille. La cantidad de obras reunidas, precisamente, da lugar a esta compleja intención: referirse al arte sin

---

<sup>30</sup> Yve-Alain Bois y Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997), 18.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 21.

necesariamente considerar la integridad del artista, integridad de su trabajo y de su producción artística en su conjunto. El expediente principal es respetar la voluntad de Bataille, o sea no caer en una clasificación a toda costa, clasificación que es el vehículo del tan contrastado idealismo. Si damos un paso atrás, hemos visto cómo Bataille, con referencia al bajo materialismo, reprochaba a los materialistas el haberlo transformado en una categoría, desnaturalizando su esencia. Reiteramos sus palabras: la materia existe afuera de las ideas del ser humano, excluida de cualquier tipo de aspiración. En el pleno respeto del pensamiento de nuestro autor, las cuatro operaciones de la muestra llevan solo el nombre de las que en realidad son las características de lo informe. Una de ellas es el bajo materialismo.

Los coordinadores de la exhibición incluyen en esta operación, la del bajo materialismo, los siguientes artistas: Wols, Picasso, Brassaï, Fautrier, Fontana, Pollock, Rauschenberg, Réquichot, Dubuffet, Manzoni, Burri, Oldenburg, Warhol, Sherman, Rouan. Evidentemente se refleja la intención de no seguir ni un movimiento específico, ni una época determinada, menos un artista y su producción en concreto. Las obras son las protagonistas. Saltan a la vista los nombres de los informalistas. En la enciclopedia antes mencionada, Dubuffet ha sido declarado como extraño tanto en lo informe como en el bajo materialismo, porque trata de recuperar un orden en el caos informe de la materia. Pero *L'Informe. Mode d'emploi*, reconoce en la operación del bajo materialismo un carácter escatológico o sea un atributo de la ciencia otra, la heterología que bien conocemos. Ese carácter es lo que hace de algunos vanguardistas unos personajes que se dirigen afuera de las reglas del arte y, por esta razón, entran de derecho en esta agrupación:

The scatological dimension of base materialism (in the sense in which Bataille used the word “scatology”, namely, “the science of what is wholly other”) is at the heart of a certain number of practices that the modernist discourse can only excludes from its Pantheon (for example, the sanded reliefs that Picasso made in the late 1920s) or else map onto an expressionist model (the representation of horror is invoked in Fautrier’s case in order to mask the kitsch aspect of colour – or rather of separation between colour and texture – in his work). The materialism of Rauschenberg’s early work and the burned plastic of Alberto Burri’s (figure 5), the bad taste of Fontana or Manzoni, operates without ironic distance (or at least strains to do without it). The mud in Rauschenberg’s *Dirt Painting* (1953) (figure 6) is not depicted mud.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, 31.

El bajo materialismo se conecta sin duda al concepto de lo informe. El objetivo de esta investigación ha querido perseguir la influencia de la filosofía bataillana a partir de la revista *Documents*, considerándola como el billete de presentación de nuestro autor. En particular nos hemos dirigido hacia la identificación de esta contaminación en el cuerpo humano y en su representación figurativa. Al mismo tiempo, nuestro planteamiento ha tenido que respetar la naturaleza del pensamiento de Bataille, un pensamiento identificado estructuralmente como un laberinto, donde todo se conecta. Una filosofía dónde, para volver una y otra vez a las consideraciones de Benjamin Noys, cada elemento puede ser designado con un “nickname”. Reiteramos la cita de Noys: “[...] Bataille runs through his own series of nicknames for something which lacks a possible proper name (base materialism, sacrifice, eroticism, heterogeneity, unproductive expenditure, etc.). These nicknames are equivalent, but also intervene in particular into the fields from which they are more or less violently withdrawn, and base materialism is certainly not *the* key term for Bataille or the master-signifier for his work; yet is *a* key term, [...]”<sup>33</sup>. A pesar de esta interdisciplinariedad, el bajo materialismo es una expresión clave, quizás por motivaciones de comodidad desde un punto de vista crítico, o simplemente porque un análisis más profundo lo permite, es ese magma amplio adentro del cual reconocemos las otras definiciones, tal vez complementarias.

Llegamos ahora al punto esencial de esta cuestión, o sea cómo ubicamos los pintores informalistas en una exhibición dedicada a lo informe. Sin entrar en el merito de todas las operaciones, hemos visto que en la del bajo materialismo están los tres artistas informalistas: Wols, Fautrier, Dubuffet. El mismo Yves-Alain Bois, en otro texto del catálogo, “Not to... the *Informel*”, trata de explicarnos las motivaciones que ven en estos pintores de la exhibición. Nos aporta tres porqués, los dos primeros son hechos, datos que los ven apartados del movimiento informalista por su propia voluntad, se trata de referencias que débilmente, considerando el enfoque de la muestra, los acercan más a Bataille que a una corriente definida. El primer motivo, como hemos ya precisado al principio, es el rechazo a cualquier categorización. El segundo es la cercanía que Fautrier ha tenido con nuestro autor: “The plausibility of this answer is reinforced by the friendship and collaboration between Fautrier and Bataille (Fautrier illustrated Bataille’s *Madame Edwarda* in 1945 and *L’Alleluiah* in 1947).”<sup>34</sup> Las dos respuestas a esta duda no son satisfactoria, para Bois no son razones suficientes, son solo acontecimientos que por

---

<sup>33</sup> Noys, «Georges Bataille’s base materialism», 514.

<sup>34</sup> Bois y Krauss, *Formless: A User’s Guide*, 140.

sí solos no alcanzan el objetivo de la exposición. El fundamento es el siguiente: “Third, one might argue that Fautrier, Wols, and Dubuffet are indeed *informel* artists (perhaps even the only painters of that school who count); nonetheless, there is a part of their production that puts the informe operations into play. *That* is our stance.”<sup>35</sup>

Como hemos mencionado antes, la operatividad declarada y expuesta por lo informe se manifiesta solo en determinadas obras que se dejan atravesar por este. Fuera de los momentos históricos que pautan el arte, al margen de cualquier movimiento artístico, al margen del conjunto de la obra artística de cualquier artista, lo informe ha podido penetrar en las producciones de esta exhibición, volviéndola tanto vehículo como testigos de esta definición bataillana.

Después de haber mencionado las definiciones y también las principales posiciones que tratan de aclarar cuánto del informe bataillano hay en la pintura informalista, hay que volver a la cuestión principal: Michel Tapié y su texto de 1956 *Arte otro* (*Un art autre*). En este ensayo, que pretende acompañar a los pintores informalistas, Tapié se dirige en contra de la forma, declarándola el símbolo del formalismo y por esta razón representativa del academicismo. El informalismo es justamente lo que se coloca en una dimensión distinta “autre”, una dimensión cuya principal característica es el devenir:

La forma trascendente, piena di possibile divenire, sarà pienamente elaborata in questo rischioso limite d’ambiguità, per proporsi a noi come un meraviglioso contenuto di ciò che sarà sempre per l’uomo il più inebriante dei misteri: il Vivace con nient’altro che il suo totale divenire, la condizione umana con tutto ciò che essa ci propone di meraviglioso in prove di forza ove l’ebbrezza del dinamico può andare ai limiti dell’estasi in un transfinito in cui si esprimono totalmente le nozioni di Bellezza, di Mistero, di Erotismo, di Mistico – persino di Estetica.<sup>36</sup>

Este devenir, aplicado al arte, confiere al mismo una acepción mágica, una facultad que le permite llegar a otro nivel. Tapié nos da a entender que el devenir inspira necesariamente al individuo: nuestro devenir expresa nuestras continuas contradicciones.

Dirigimos ahora nuestra atención hacia un texto que sigue al del *Arte otro*: *Estética en devenir* (*Esthétique en devenir*, 1956). En este se expresa propiamente la intención de establecer una estética del devenir efectivamente, algo que nos remite a un manifiesto, unas reglas comunes seguidas por un grupo de artistas. Al mismo tiempo Tapié no resulta

---

<sup>35</sup> Ibíd.

<sup>36</sup> Michel Tapié, «Un’arte altra». En *L’Informale. Antologia di poetica 1943-1961*. Ed. por Enrico Crispolti (Roma: De Luca Editori d’Arte, 2017), 156.

categorico en esta voluntad, nos dice que el informalismo no es una meta que hay que alcanzar, pues es más bien una posibilidad: “Si ha un bel ripetere che l’Informale non è che una materia prima più generalizzata, nient’altro, che non è una meta da raggiungere, [...]; quelli che ne fanno un uso sconsiderato dimenticano ogni volta che questo termine non è stato *mai* proposto solo, ma che si è parlato di Significanza dell’Informale, cioè che non è altro che una proposta di avventura possibile per gli artisti attuali (del resto molte volte esposti con l’etichetta *Signifiants de l’Informel*).”<sup>37</sup>

A partir de estos dos textos podemos entrever la efectiva distancia que hay entre el propósito de Tapié y el pensamiento de Bataille expresado con lo informe. La primera cuestión es la idea de un manifiesto que, intencionalmente o no, puede llegar a estar detrás de estos dos artículos. Un manifiesto pretende fijar unas cuantas reglas, unos cuantos puntos que sean comunes a un grupo de artistas, que hagan que estos se identifiquen con dichas intenciones. Sabemos muy bien, considerando la relación, o la no relación, que ha habido entre Bataille y el movimiento surrealista, que las críticas realizadas por nuestro autor acusaban al surrealismo de haberse vuelto una religión. Queda claro que todo lo que se establece a través de una regla es la primordial motivación que empuja Bataille a transgredir la misma. Según Bataille, vimos cómo la conexión entre lo informe y el bajo materialismo es lo que nos ha permitido tratar del cuerpo, un cuerpo desvinculado del devenir del ser humano y determinado únicamente en un devenir por sí mismo, un devenir a través de su propia materialidad. En Bataille encontramos un carácter de autonomía que no quiere sufrir de la influencia del individuo en cuanto ser hecho de ideas preconcebidas. A partir de esta fenomenología, el individuo, junto con sus reglas, se pone en discusión. En un marco más amplio y considerando el factor estético que quizás podría unir a grupo de pintores, Tapié quiere que el informalismo confiera al arte una “aventura posible”, una aventura que parece necesario recuperar a partir del individuo mismo. De todas maneras, hay un elemento que quizás se puede encontrar en ambos planteamientos, o sea lo de no querer llegar nunca a una meta: es un proceso sin fin. No llegamos tampoco a una metamorfosis completa, no se deviene una cosa distinta respecto a la que había al principio de este fenómeno. Como hemos visto en el capítulo dos, Merleau-Ponty nos ha hablado de preexistencia del arte, algo que quizás Tapié quiere recuperar; mientras que Bataille utiliza su bajo materialismo para recuperar la preexistencia del cuerpo, asunto al cual no es necesario volver.

---

<sup>37</sup> Michel Tapié, «Estetica in divenire». En *ibíd*, 234-35.

Aclarar esta cuestión es determinante. Lo es porque la exposición mencionada antes sobre lo informe ha relacionado sin duda el arte contemporáneo con el pensamiento bataillano, llegando a unas cuantas consideraciones e interpretaciones insinuantes. Aunque distinta del enfoque de esta investigación, se ha cruzado con el arte informalista, algo que nos interesa porque es relevante, influyente para el Henri Michaux que estamos tratando de analizar. Al mismo tiempo la similitud terminológica que hay entre el informalismo y lo informe puede despistar y generar confusión. Además, la cuestión de la materia se apodera de este contexto muy rápidamente, conectándolo todo al bajo materialismo. Seguimos respetando la filosofía bataillana, de manera que nuestra intención nos es encasillar a los artistas, vincularlos a una o a otra definición o corriente determinada. Se trata de algo que hemos intentado hacer ya con Francis Bacon, o sea detectar la influencia de su pensamiento en el arte contemporáneo, detectarlo más bien en el cuerpo adentro de la pintura, tal vez perdiéndonos tanto en la mente del artista, como en su pintura, así como solemos perdernos en el laberinto bataillano. Volveremos a cruzar lo informe cuando entremos más profundamente en la obra artística de Michaux, al ocuparnos del cuerpo, persiguiendo los tres mismos caminos por los cuales hemos vagado al tratar de Francis Bacon.

#### **IV.3 LA EXPERIENCIA DEL ÉXTASIS: CONEXIONES ENTRE HENRI MICHAUX Y GEORGES BATAILLE**

Definir la relación entre Henri Michaux y Georges Bataille es algo que pasa por la escritura. Ambos han entregado textos a las mismas revistas en los años treinta y esto supone, aunque pueda ser superficial, un mínimo de contacto entre ellos. Nos referimos a dos revistas en concreto: *Mesures* y *Verve*. Los años de actividad de estas empiezan respectivamente en 1935 y en 1937; en ese entonces la experiencia *Documents* ya ha terminado, pero hay que subrayar que estos son los años en los cuales el proyecto de *Le Collège de Sociologie* empieza a tomar forma para Bataille, Leiris y Roger Callois.<sup>38</sup> Ahora volvemos a estas revistas que empiezan a establecer una cercanía entre los personajes de nuestro interés. *Mesures*, nace por la voluntad de Germaine Paulhan. En una carta dirigida a Rolland de Renéville, en agosto de 1934, el mismo Paulhan manifiesta

---

<sup>38</sup> Bataille, *Œuvres Complètes I*, 680. “I. La première conférence du Collège de Sociologie aura lieu le 20 novembre 1937.”

la siguiente intención, declarando que los contenidos tratarán de textos místicos y poesías oscuras. Así lo expone en la carta, una revista que: “2. Aime tout ce que nous aimons; recherchera des textes mystiques, des poésies obscures, [...]”<sup>39</sup>

El misticismo es lo que ha involucrado a Bataille en este proyecto, sin embargo, sus textos son apenas dos. Uno es “L’obélisque”, editado en *Mesures* del 15 de abril de 1938. El otro texto es “L’amitié”, un artículo con una historia muy controvertida que, de hecho, no ha sido incluido en el tomo primero de la obra completa de nuestro autor, se trata de un texto que a la vez ha sido parte de otra obra: *El culpable (Le culpable)*. Como artículo en *Mesures*, ha sido publicado en el número dos del 15 de abril de 1940, pero no bajo el nombre de Georges Bataille sino con el de Dianus. En un intercambio epistolar entre nuestro autor y Paulhan se desprenden las decisiones de nuestro autor, primero la del anonimato, sucesivamente la de utilizar un seudónimo.<sup>40</sup> Michaux, en cambio, publicará seis artículos para esta revista, quizás porque figuró como secretario. Entre los textos del



GISÈLE FREUND: REUNIÓN DEL EDITORIAL DE MESURES-VILLE-D'AVRAY, 1937.

<sup>39</sup> «Recueils composites». En *Henri Michaux : Peindre, composer, écrire*, 63.

<sup>40</sup> Hollier, *La prise de la concorde. Essais sur Georges Bataille*, 119. “Le 29 mars, Bataille renvoie les épreuves et demande à Paulhan de modifier la présentation: «Je vous envoie les épreuves. Je me suis décidé, plutôt qu’à laisser le texte anonyme, à user d’un pseudonyme. Si vous n’y voyez pas d’inconvénient, il serait possible de publier ces quelques pages sous le nom de Dianus.”



primer número de 1939 figuran los dos poemas « Têtes » et « Clown ». <sup>41</sup> La misma fuente citada propone además una fotografía de 1937, un retrato que nos muestra el comité de la revista. En ella figura también Michel Leiris, otra figura objeto de nuestro estudio que ha entregado unas cuantas aportaciones a esta revista.

El planteamiento de *Verve* es distinto. Se trata de una publicación dedicada más bien a las artes y a la literatura y su director fue Emile Tériade. Bataille publicará aquí cinco artículos, entre 1937 y 1938, los mismos años en los cuales Michaux dará a conocer sus textos para esta publicación.

Las experiencias que Michaux y Bataille comparten en estas dos revistas nos abren a una proximidad, una proximidad que a partir de aquí parece establecerse cada vez más con el pasar de los años. Como testimonio de esto hay unas cartas que trazan un cierto tipo de continuidad entre ellos. Trataremos de analizarlas cronológicamente para poder fijar mejor los puntos de coincidencias que se refuerzan en el tiempo. Entregar textos para las mismas revistas no implica automáticamente una complicidad en el pensamiento, pero lo que sí implica es una afinidad, una inclinación hacia determinados argumentos que, desde luego, cada uno desarrollará a su manera y con sus propios medios. La colaboración con las dos revistas en cuestión terminará en el 1938 para ambos. En el 1940 Bataille escribe a Michaux:

Martes 26 de marzo de 1940

Querido Henri Michaux,

No le he enviado antes el texto del que le había hablado porque no lo reencontraba, pero ahí lo tiene.

Entre tanto, recibí una carta de Paulhan diciéndome que lo enviaba para su impresión.

Me haría muy feliz que usted lo leyera. Vuelvo a la biblioteca el lunes próximo, pero entonces no estará abierta a los lectores, lo estará quince días más tardes, a mitad de abril.

Si tiene usted una hora libre una tarde, estaría muy contento de encontrarme con usted. Tal vez podría llamarme por teléfono, ya sea a Saint-Germain [en Laye] donde vivo [Saint-Germain 13-23], por la mañana antes de la 11, o a la biblioteca [Richelieu 06-66] por la tarde hacia las 2, aunque a veces no me encuentran debido al tamaño de la casa.

Atentamente le saluda, [...].<sup>42</sup>

La carta es un extracto del catálogo *Icebergs*, catálogo que acompaña una exposición dedicada a Michaux en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2006. El

---

<sup>41</sup> «Recueils composites». En *Henri Michaux : Peindre, composer, écrire*, 63.

<sup>42</sup> *Henri Michaux, Icebergs*. Ed por Juan Manuel Bonet y Círculo de Bellas Artes (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 17.

catálogo en cuestión está pensado como un diccionario: un conjunto de términos y de nombres de todos los personajes que han cruzado el camino de este artista, todo está anotado en orden alfabético, acompañado por imágenes y obras. Una composición muy peculiar que bien refleja la personalidad del protagonista.

Volvemos a la carta ahora. Su estilo no parece mostrar una relación muy confidencial, a pesar de que el contenido deja entender una cierta conexión entre los dos. Enviar un texto para obtener una opinión sobre este quiere decir tener en cuenta, apreciar a la persona que intentamos involucrar en nuestro escrito; al mismo tiempo es la misma curiosidad de Michaux la que desencadena este evento, es Michaux él que pregunta por un texto en particular. El nombre de Paulhan confirma que más allá de una superficial colaboración para las revistas *Mesures* y *Verve*, ha habido un contacto más profundo entre los tres y que supuestamente la relación entre nuestro escritor y Michaux nace en el territorio común de dichas publicaciones.

Los datos que Bataille deja al artista para ser localizado subrayan su voluntad: la de mantener una comunicación con Michaux. Entre el tres y el cuatro de junio del mismo año, 1940, nuestro autor escribe a Denis Rollin y le comunica que Michaux fue a verle. En una página web, especializada en manuscritos originales y libros antiguos, hemos podido ubicar esta carta. Sin mencionarla enteramente, subrayamos que en ese entonces nuestro autor seguía trabajando como bibliotecario en la Biblioteca Nacional, donde se dedicaba además a la redacción de *Madame Edwarda* y *El culpable*. Citamos el paso del informe que nos interesa:

Plus loin, il évoque une visite: « **Un peu après, Henri Michaux est venu me voir** » Les deux hommes avaient participé à la revue *Mesures* et avaient en commun d'être à part de la nébuleuse surréaliste. Il se retrouve dans leurs œuvres respectives une violente indépendance et la même tension vers la spiritualité, une forme de mysticisme. Bataille avait fréquenté le séminaire dans sa jeunesse et Michaux a plaisamment dit de lui: « Il donne l'impression d'un séminariste sortant furtivement d'une pissotière. »<sup>43</sup>

Se subraya, por tanto, la existencia de una misma actitud, debida al contexto histórico que les es común, actitud que revela una misma inclinación hacia misticismo.

En 1942 la Galería de l'Abbaye de Paris abre una exposición individual de Michaux. Un artículo en *Le Figaro* nos refiere la presencia de Bataille en esta muestra.

---

<sup>43</sup> «Iber Libro», *iberlibro.com*, <https://www.iberlibro.com/primera-edicion-firmada/Lettre-autographe-signée-Denise-Rollin-songe/22524983105/bd>.

Este es un evento que por un momento nos aleja de todos los elementos comunes que hasta ahora estaban relacionados únicamente con escritura, planteando el interés de Bataille, por lo menos su curiosidad, hacia la pintura del artista. No tenemos ninguna duda sobre la importancia que el arte tiene en la vida de nuestro autor, sobre todo el poder que él mismo le confiere. En este caso es quizás más evidente el hecho de tener en cuenta una cierta interdisciplinariedad: pasar de la escritura a la pintura, ¿puede dar vida a la figura de un artista por completo? Como hemos dicho al principio, las primeras exhibiciones de Michaux no siempre fueron acogida de manera favorable. La curiosidad, quizás para algunos, dejaba lugar a una cierta disconformidad y a un cierto prejuicio derivado de la misma cuestión en la cual solemos caer una y otra vez: la cuestión de las etiquetas. En un libro dedicado a Albert Camus, Alice Kaplan, en una nota al texto, cita y traza el paso de Bataille por esta muestra, añadiendo además una anécdota muy singular: “Adrienne Monnier, «Bataille à l’Exposition Henri Michaux», Le Figaro, June 30, 1942. Adrienne Monnier described the guests at an exhibit of paintings by Henri Michaux at the Galeria de l’Abbaye in Paris on June 12, 1942. The opening amused Monnier both because so many big names from French publishing were there, but also because a young man made a scene, denouncing the paintings, and had to be carted off by the police.”<sup>44</sup>

El interés demostrado por Bataille, no solo hacia el Michaux escritor, nos hace suponer que haya querido voluntariamente seguir la metamorfosis expresiva adoptada por el artista; así mismo, no parece tratarse únicamente de curiosidad, más bien de aprecio y consideración hacia alguien que se empieza a ver como un amigo, un cómplice ya no solo a través de unas cuantas palabras enviadas por cartas, se puede tratar de un cómplice en el pensamiento, alguien cuya personalidad logra estimular, quizás una inspiración que conduce hacia esa conciencia de sí que tanto se requería alcanzar. El catálogo ya citado, *Icebergs*, nos da más huellas del vínculo que parece finalmente establecido entre los dos: “Dedicándole, en 1956, un ejemplar de Madame Edwarda, Bataille aludió a «encuentros que no cesan de contar para mí ».”<sup>45</sup>

El año 1961 es relevante, un año clave de intercambio entre estos dos personajes de nuestro interés. Se organiza una subasta a favor de Bataille para que pueda comprar un departamento en París. Nuestro autor morirá el ocho de Julio del año siguiente. Michaux

---

<sup>44</sup> Alice Kaplan, *Looking for The Stranger: Albert Camus and the Life of a Literary Classic* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 249.

<sup>45</sup> Henri Michaux, *Icebergs*, 16.

participará en esta subasta, donando una obra suya. Entre otros artistas subrayamos también el apoyo de Picasso, Giacometti, Fautrier, Masson y Tanguy.<sup>46</sup>

Llegamos a un punto de esta conexión muy importante porque es determinante a la hora de establecer las relaciones entre Francis Bacon y Georges Bataille. El punto es *Las lágrimas de Eros*. Se trata de la última obra de nuestro autor como vimos en capítulo anterior, un viaje por la historia del arte cuyo fundamento es la religión. El planteamiento era básicamente el siguiente: diferimos de los animales por la conciencia que nos caracteriza, esto es justamente lo que añade al acto erótico el placer. Pero la institución de la religión, identificada en nuestra vida con una acepción tendencialmente moral, con una cierta conformidad con la moral, ha insinuado la prohibición. Prohibición y transgresión son fenómenos que se necesitan y no solo con referencia al dualismo bataillano. El texto, como hemos analizado, quiere llegar al concepto del éxtasis religioso, algo que se manifiesta solo gracias a la actuación del sacrificio. Llegamos a aquellos aspectos que involucran al cuerpo y que analizamos anteriormente. Bataille acompaña este texto con un compendio de imágenes, un conjunto de visiones que se acercan al concepto de carnalidad, superando la usual idea del cuerpo, queriendo demostrar que la religión ha logrado poner un cierto nivel de conciencia en el mundo erótico, desnaturalizando su esencia, o sea la esencia de un momento muy extemporáneo, fugaz y por esto inclasificable. *Las lágrimas de Eros* fue editado en 1961.

En abril de ese mismo año, Henri Michaux escribe una carta a nuestro autor, apreciando la manera en la cual el éxtasis ha sido tratado en este libro. No hay referencias a la religión, pero el tono de Michaux vira sin duda hacia el impacto corporal que este fenómeno tiene o puede llegar a tener. Sensaciones que conoce muy bien, sensaciones relacionadas con el uso de la mezcalina, un potenciador cuyo fin pretendía ir más allá del cuerpo, ir más a fondo de sí mismo. En el libro *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern y Pierre Vilar abren el texto con dos cartas inéditas, siendo la primera de nuestro interés, pues en ella Michaux escribe a Bataille precisamente con referencia al éxtasis:

IV-61

Cher Georges Bataille,

---

<sup>46</sup> Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, 686. “[...]; le 17 mars 1961 fut organisée à l’hôtel Drouot, présidée par M<sup>e</sup> Maurice Rheims, une mise aux enchères de peinture, d’aquarelles et de dessins vendus par leurs auteurs au profit de Georges Bataille. Furent parmi les donataires Arp, Bazaine, Ernst, Fautrier, Giacometti, Masson, Michaux, Miró, Picasso, Vieira da Silva, Tanguy, etc. Le bénéfice de cette vente permit l’acquisition du nouvel appartement parisien, [...]”

Uniques, Capitales les pages sur l'extase (comme est capitale l'extase)  
qu'après la mescaline je comprends et prends d'une participation toute nouvelle.  
Sur le rire aussi, que tout temps, fâcheusement j'eus tendance à minimiser.  
Merci  
Et quelle bonne nouvelle!  
Surprise qui fera chaud au cœur de vous retrouver, de vous apercevoir, présence que fichera par  
terre l'inutile et le médiocre rien qu'en pensant, sans même avoir à parler.  
votre  
Henri Michaux<sup>47</sup>

Michaux no pierde tiempo en acercar la mezcalina a la experiencia del éxtasis. Lo que nos impresiona son las recíprocas declaraciones de admiración que se manifiestan en estos fragmentos escritos, pocas líneas que a lo largo de los años han hecho más fuerte un vínculo respaldado por el respeto y el aprecio. El artista agradece a nuestro autor el que *Las lágrimas de Eros* lo haya ayudado a ver, a entender, a dar un sentido más a la elección de la droga, experiencia ya superada en la época de la carta en cuestión. Es como si se hubiera desbloqueado un pensamiento, una reflexión, algo que parece haber pasado también con la cuestión de “le rire”. El tema de la risa es un tema crucial para Bataille, lo es cómo el erotismo, el éxtasis y el sacrificio: todos pertenecen a la misma esfera, la esfera de la *dépense*, de la pérdida. Indagando el asunto a través del texto: La risa. *Ensayo sobre el significado de la comicidad (Le rire, essai sur la signification du comique)*, un texto del 1899 de Henri Bergson, Bataille considera que la risa es una interrupción del curso natural de las cosas. Esto genera una rara forma de descontrol, algo muy cercano a lo irracional. Imaginamos que Michaux, en la carta, hace referencia a este asunto: la risa, algo siempre minimizado que ahora llega a tener otra dimensión, se compara con el éxtasis, un aspecto nunca considerado y que, efectivamente, tiene que ver con la experiencia de la mezcalina.

La cuestión del éxtasis es el punto de contacto más importante: es el territorio común donde se entrevé una contaminación. Superficialmente, las comparaciones más obvias se desarrollan a partir de la escritura, pero iremos más a fondo con el tema corporal en los párrafos siguientes. A la luz de las colaboraciones que han acercado estos dos personajes, las revistas *Mesures* y *Verve*, a la luz de las correspondencias analizadas, esta búsqueda de una mutua opinión sobre el material escrito por ellos mismos, el interés demostrado por Bataille hacia el naciente pintor Michaux, llegamos a concluir que el pilar

---

<sup>47</sup> Evelyne Grossman, Anne-Élisabeth Halpern, y Pierre Vilar, eds., *Henri Michaux, le corps de la pensée* (Tours: Farrago Éditions Léo Scheer, 2001), 9.

más sólido de esta relación es el éxtasis. Este es principalmente vivido como un acto de intensidad: ese momento que deja la ruta común, sale del camino ordinario, sale, en fin, de la norma. Este es, en general, algo que se puede detectar como una actitud hacia la vida, una manera de verla y al mismo tiempo de vivirla.

Gérard Danou, durante una conferencia dedicada a Henri Michaux, lo acerca a Bataille por este vivir al límite de lo sensible. El texto trata de cómo el artista se acerca al cuerpo y cómo el aspecto médico penetra en este proceso: “L’expérience limite du sensible est proche de la conception de Georges Bataille, [...]. Pour Bataille, la condition du bonheur est en rapport avec la plus grande intensité des sensations perçues. L’intensité des sensations, dit Bataille, est ce qui *détruit l’ordre de l’existence*, à laquelle il tient, dit-il, mais qui comporte son pesant, sa charge d’angoisse. La sensation rompt l’ordre, elle fait rupture et crée l’événement.”<sup>48</sup> Nos parece, una y otra vez, que esta intensidad de sensaciones a la cual se hace referencia sea necesaria, algo imprescindible para que el hecho tome lugar y el precio de esto es la angustia que acompaña a dicha intensidad: “À l’extrême toute sensation élémentaire irrite, énerve, titille. Ce titillement est certes l’écharde dans la chair nécessaire pour se prouver sa propre existence. Mais *l’intensité des sensations vaut à la condition que l’on puisse la supporter*, dit Bataille. La sensation physiologique pour Michaux comme pour Bataille, n’est pas l’œuvre, elle est le vivre, mais elle crée la condition nécessaire de l’œuvre. L’intensité mène à l’urgence de l’œuvre qui apaise, ainsi de suite à l’infini.”<sup>49</sup>

Como con la risa, que es una sensación elemental y simple, pero de una forma más amplia, el éxtasis es una sensación que rompe el orden, en este caso es algo obviamente más impactante para el cuerpo. Trasladando todo esto a la obra, sin concretar el tipo de producción al que hacemos referencia, se define para Michaux y para Bataille esa sensación como requisito, porque es parte de la vida misma. A través de las palabras de Danou, en estas pocas líneas, podemos percibir también una visión común de la existencia, una especie de parámetro que puede ser aplicado siempre y en cualquier campo. A partir de aquí, si para Bataille todo se limita a reflexiones, teorías, actos de rebeldías vinculados con su propia obra escrita, Michaux empieza con las palabras para luego llegar más lejos. El cuerpo será el conducto apropiado para alcanzar la alteridad. *Las lágrimas de Eros* se cierra con unas fotos de martirios y rituales vudú. Bataille nos

---

<sup>48</sup> Gérard Danou, «Henri Michaux et la médecine de soi». En *Henri Michaux est-il seul?* (Cerisy-la-Salle: Cahiers Bleus, 1999), 42.

<sup>49</sup> Ibíd.

muestra con fotos, bajo un perfil documental y haciéndose eco de la revista *Documents*, cómo el fenómeno del éxtasis actúa sobre el cuerpo, cómo la experiencia de la vida humana ya no es algo que está relacionado en momentos artísticos o literarios, pues se aleja abriéndose al sacrificio, llegando a una totalidad. Es atrevido decir que Michaux haya querido practicar la teoría bataillana, pero es menos atrevido pensar que el intercambio intelectual que ha habido entre ellos pueda generar una aproximación más probable y creíble.

Es imposible romper el vínculo entre el éxtasis y el cuerpo, tanto para Bataille como para Michaux. Efectivamente, las consideraciones que Michaux hace sobre el texto bataillano se refieren a las imágenes del suplicio chino<sup>50</sup>, imágenes asociadas al sacrificio corporal, al dolor infligido y al límite con el horror que se logra alcanzar, aunque sea por un instante. A partir de esta experiencia estática, logramos colocar la experiencia estética. Vemos cómo José Luis Fernández Castillo nos ayuda a colocar este fenómeno, comenzando con la escritura que emplean. “Tant chez Bataille que chez Michaux, l’expérience extatique, comprise comme suspension violente et parfois traumatique des repères basiques de la conscience, appelle à un effort expressif fondé nécessairement sur le mélange de formes et mode génériques.”<sup>51</sup> Trauma y violencia actúan sobre la consciencia, provocando la pérdida del sujeto: la indefinición, la caída en el mundo del no saber, el abandono de la seguridad y de los apoyos. Ya hemos hecho alusión a la “arquitectura” de cada uno: la de Bataille es el idealismo, personificado en la idea matriz, o sea la religión; la de Michaux, su idealismo, es el sistema mismo de la escritura, algo que tratará de superar, de evadir, tanto con las drogas como con la pintura. En ambos casos no hay prueba que nos ponga en crisis a nosotros mismos y a nuestra propia identidad, una crisis que se manifiesta con las reacciones del cuerpo que las sufren: “La perte du sujet est aussi l’occasion d’une rupture de la dualité grâce à laquelle le sujet et l’objet effacent leurs limites, donnant lieu à une série de “métamorphoses”. [...], il convient de ne pas oublier la racine corporelle du phénomène de l’extase: autant chez Michaux que chez Bataille, les réactions du corps face à certaines agents externes, s’avèrent cruciales pour le déclenchement d’une réponse extatique.”<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> José Luis Fernández Castillo, «Georges Bataille et Henri Michaux: vers une phénoménologie de l’extase», *Australian Journal of French Studies* 53, n.º 1-2 (enero de 2016): 125.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 128-29.

El autor de este artículo, al hacer referencia a las obras escritas por estas dos figuras, señala mayormente: *La experiencia interior* de Bataille y *El infinito turbulento* de Michaux. Sin profundizar en estas obras, logramos igualmente revelar una actitud común que reside en el interés por el éxtasis. La motivación se encuentra fácilmente en la voluntad de ambos de ir al fondo de la consciencia, también entendida cómo conocimiento profundo de sí mismo, sea cual sea el precio que hay que pagar, sea cual sea el límite que hay que superar. Para Bataille se trata de una toma de consciencia para llegar a la alteridad; Michaux, en cambio, de una forma más evidente y menos teórica, llega con su propio cuerpo y con el expediente de la droga a practicar todo esto. Casi desde la teoría a la práctica, asumimos el éxtasis y llegamos por fin a una verdadera experiencia extática: “Tant chez Bataille que chez Michaux, l’extase apporte, au-delà de ses commotions physiques, un bouleversement de la manière de comprendre les rapports entre conscience et réalité: la crise de la “fixité” des notions qui rendent le réel intelligible, l’élan vers une totalité qui détruit les démarcations conceptuelles de l’expérience ordinaire, l’instabilité identitaire du sujet, [...]”<sup>53</sup>

¿Dónde se coloca lo sagrado en todo esto? La experiencia en sí deja de ser ordinaria por la acción del éxtasis, todo cambia, todas nuestras seguridades y apoyos, para decirlos con las palabras de Michaux, dejan de ser lo que son, dejan también de estar colocados donde lo habíamos dejado. Lo sagrado penetra en todo este mecanismo, algo nuevo y deslumbrante, ahí adonde el cuerpo empieza a ser un instrumento privilegiado. Es justamente gracias a esto que sentimos más, es gracias a esto, orgánicamente también, que podemos llegar más allá: hemos vuelto a verlo como un medio activo. Llegados a esta intersección, tiene lugar tanto el rechazo de un arte idealista e intelectual como la voluntad de fortalecer nuestras relaciones con la experiencia misma. Se trata de algo más profundo y más allá, algo más material que llega a las zonas oscuras, las que ya conocemos como zonas con falta de apoyo y que por esta razón solemos evitar: “[...], chez ces auteurs le sacré est la conséquence d’une expérience esthétique qui privilégie le corps par-dessus d’autres principes: la pertinence de l’extase dans leurs œuvres en témoigne et peut être comprise comme le rejet d’un art excessivement intellectualisé et, en même temps, comme une volonté de rétablir un contact plus étroit avec les bases matérielles de l’expérience.”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Ibid., 134.

<sup>54</sup> Ibid.



Asociar el éxtasis con la religión es casi un pasaje obligado. Bataille lo ha hecho en su última obra y, a su manera, Michaux lo ha practicado con la ayuda de las drogas, dando lugar a su propia y personal éxtasis, jugando no solo con la religión sino también con lo oscuro. Delimitamos así, en este territorio oscuro, todo lo que se pueda considerar como demoníaco. Aunque al principio no quisimos profundizar en este asunto, es algo bastante asumido que en dicha área se refleja todo lo que la religión no controla, se trata realmente de aquel territorio contra el cual la religión lucha. Nuestro artista se adentra en una verdadera regresión con el empleo de la mezcalina y, sorprendentemente para él, descubre que es un medio que le ayuda a llegar hacia una percepción nunca definida: ahora extática, ahora demoníaca, algo que se presta muy bien a ser expresado a través del medio pictórico. No hace falta reiterar el concepto del dualismo bataillano, ese según el cual no nos enfrentamos nunca con oposiciones netas, se trata más bien de ámbitos que viven gracias a su contrario: un principio de compensación que los hace necesarios el uno para el otro. La cuestión aquí, con Michaux, se dispara en torno a la esfera psíquica, en torno a momentos de alteraciones mentales que no queremos profundizar bajo este aspecto. Nos interesa verificar cómo Michaux se acerca a determinados lugares recónditos y escondidos, cómo logra jugar al límite entre bien y mal, la más clásica de las oposiciones, dejando abierto un canal que siempre las pone en comunicación. La cercanía al planteamiento bataillano es indiscutible y ha pasado a través del proceso del éxtasis, ha pasado a través de la misma consideración de este proceso; un fenómeno que no tendría lugar si no hubiera un límite que superar, un acontecimiento que no puede evitar manifestarse a través del dualismo al cual Bataille nos tiene acostumbrados.

Jean-Luc Steinmetz nos propone un enfoque muy cercano a la visión bataillana, relacionando la aventura de la droga con la condición extática, demostrándonos cómo el viaje de Michaux no contempla el éxtasis como un canal religioso y, a la manera de Bataille, solo se utiliza para identificar contrarios: el éxtasis divino con el horror extremo. El artículo en cuestión es parte de una conferencia leída en Namur, ciudad de nacimiento de Michaux, en octubre de 1996. Steinmetz considera los medios utilizados por el artista como una manera de enfrentarse con sus propios demonios, pero no se trata solo de llegar al otro lado, lo que se revela es un inevitable dualismo: “Alors que de nombreuses expériences antérieures ne lui avaient pas permis de toucher une région de connaissance absolue et de plénitude, la mescaline, en revanche, lui révèle à la fois le démoniaque et

l'extase bienheureuse, même si de tels mots ont tendance à replacer dans un contexte précis et traditionnel ce qui relève plutôt de l'innommable ou du non-nommable."<sup>55</sup>

El éxtasis y lo demoniaco se manifiestan conjuntamente. La acción de la droga da lugar a una interrupción de la continuidad, algo que hemos visto hablando de *Las lagrimas de Eros*. El contexto no es propiamente el mismo, pero el proceso quizás sí. Bataille considera el orden de todas las cosas como lo que provoca la pérdida de continuidad entre el hombre y el animal: cuando se llega a destruir por completo el mundo de los objetos en nuestra consciencia, se rehabilita la continuidad perdida, así mismo el hombre llega a recuperar su intimidad. Este acontecimiento no tiene otro camino que el de suprimir una experiencia total, más profunda: esto es el único medio que puede llegar hasta una consciencia. La misma consciencia que en un contexto ideal y visual está muy cerca de algo que no parece claro y distinto, pero según Bataille llegar a esta claridad no implica alejarse de la oscuridad, porque esta es parte indisoluble de esta misma claridad. Esto permite al ser humano de estar más cerca de una condición de totalidad y Michaux logra conseguirlo con la mezcalina. Sigue Steinmetz:

Sous l'influx de la drogue qui démesure, il en vient à pressentir la nécessité d'un acquiescement pour l'être devenu non séparé (et, par certains côtés, c'est retrouver le continuum de Georges Bataille dans son *Expérience intérieure*). [...]. Il en résulte une implicite morale physique, physiologique, qui ne rentre pas dans le cadre d'une idéologie (nul eudémonisme, en l'occurrence), qui ne dépend pas davantage d'une religion, mais se donne dans l'évidence. [...], elle coïncide avec une forme de non-savoir, quoique pour la transmettre il soit nécessaire de passer par l'ordre des mots et au besoin d'une logique discriminante. Parmi toute les remarques inspirées par la mescaline, certaines concernent le visage démoniaque.<sup>56</sup>

La evidencia toma el lugar de un dogma cualquiera; toma el lugar de la religión. Ir al fondo de la consciencia es el objetivo de Michaux, las palabras o, mejor dicho, según la expresión utilizada por el autor de este texto, el orden de las palabras no es ya suficiente. Es por esto por lo que se pasa de este orden a lo que es una lógica discriminante, el ya citado pensamiento de la diferencia. En la introducción al capítulo sobre Francis Bacon, hablando del materialismo, hemos podido ver cómo en el universo bataillano, en su universo heterológico, se desarrolla la lógica de la diferencia. Steinmetz puede ver

---

<sup>55</sup> Jean-Luc Steinmetz, «Le démon d'Henri Michaux». En *Les Ailleurs d'Henri Michaux* (Namur: Sources, 1996), 188.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 189.

demonios en las obras de Michaux realizadas bajo el efecto de la mezcalina y aunque esto no es totalmente imputable a una voluntad del artista, el hecho de estar alterado psíquicamente ayuda a que esta lógica de la diferencia se manifieste; no voluntariamente, sino más bien porque está presente en los rincones más escondidos de su consciencia y en el fondo es de esto de lo que se trata, de llegar hasta ahí.

En este contexto se asoma otra “figura”, ponemos el término entre comillas porque en realidad no se trata verdaderamente de una figura nueva o de una figuración, menos de una visión, estamos hablando de la figura del doble. El dualismo que se desprende a través del uso de la droga, nos atrevemos a decir el dualismo de Michaux, nace en realidad de algo que el artista combate y combatirá a lo largo de toda su vida: el sistema occidental. Hablar de lo demoniaco en términos corrientes es sin duda referirse a todo lo que se opone a la religión y a lo que la religión moralmente no acepta, de lo demoniaco es el mal. La mezcalina lleva el artista hacia el descubrimiento objetivo de lo demoniaco, así lo define Steinmetz y ya imaginamos adónde nos conducirá esta objetividad que se le confiere:

Son usage des hallucinogènes le conduit à considérer dans l’homme une dualité qui, dans un premier temps, pourrait décevoir notre attente, puisque, en apparence, elle reconstitue la logique oppositionnelle de la pensée occidentale dont, ailleurs, il voulut tant se libérer en insistant sur la variabilité des moi que nous composent: [...]. Or la découverte objective du démoniaque l’engage à distinguer désormais un moi *correct* et un moi *pervers*, simples qualificatifs qu’il faut mettre au crédit autant de sa sincérité que de sa modestie. Cette présence de deux moi dessinerait un être doublé.<sup>57</sup>

El dualismo que se define está entonces esencialmente vinculado al hombre. No hay una jerarquía a la cual Michaux se refiere, todo se reduce al ser, es así como le atribuye un sentido de totalidad y al mismo tiempo de multiplicidad. Reconocer y aceptar esa dualidad será algo que encontraremos en su pintura. Se trate o no de obras generadas bajo los efectos de la droga, la pintura del artista no se libera casi nunca de la presencia humana, al punto de que es hasta lícito e imprescindible llevar esta dualidad en la tela. El autor del texto que estamos analizando hace de este descubrimiento un evento objetivo y, si estamos desde hace poco logrando acercar la figura de Michaux a la de Bataille y pronto imaginamos el porqué. Retomamos ahora una impactante frase en la última cita antes mencionada: “un yo correcto y uno perverso”. Según la *dépense* bataillana, el principio de pérdida actúa según un dispendio improductivo y al mismo tiempo necesario; se trata,

---

<sup>57</sup> Ibid., 190.

como hemos visto en el capítulo dos, de un proceso de acumulación y consumo que reconoce al hombre en su propio contexto social. Algunas formas de consumo son inútiles: improductivas. El arte es un tipo de “*dépense*”, así como la actividad sexual perversa en *Historia del ojo*. Presentarlas como improductivas no las elimina de nuestra vida: dichos actos viven en el mundo heterogéneo y oscuro que es parte de nuestra existencia. Ahora bien, el descubrimiento que Michaux hace gracias a la mezcalina no quiere llegar únicamente a la identificación de un yo perverso en nuestra consciencia: el asunto es reconocerlo y aceptarlo como parte de ella, asumir la inevitabilidad de esta dualidad. En este caso no se trata de una manifestación efectiva del principio de *dépense*, sino de entrever en el ser humano esta parte del sí que conduce a la prueba de una pérdida improductiva, algo que se determina como vital a la hora de relacionarnos con las reglas impuestas por el sistema.

En este marco ya está del todo descubierto el Michaux místico que participa, junto con Bataille, en las revistas *Mesures* y *Verve*. Libre de la religión, empuja a sí mismo hasta los rincones más oscuros en búsqueda de respuestas más satisfactorias, en búsqueda de aquella parte de la consciencia que solemos esconder o no detectar, poniendo su propio cuerpo a prueba, sacrificándolo en algún sentido. En estos rincones; sigue Steinmetz: “[...] il y a là une partie ignorée de la personne, une zone seconde et pourtant foncière avec laquelle il nous faut composer.”<sup>58</sup> Una parte ignorada, una parte natural que nos constituye. La naturaleza de esta parte es finalmente la que confiere objetividad al acontecimiento de Michaux: es objetivo porque es natural e ineludible. Al mismo tiempo se insinúa tanto en la pérdida como en lo heterogéneo, por la resistencia generada con la otra parte del ser humano, la que nos guía hacia las ideas, las aspiraciones y, quizás, hacia la felicidad, metas que se encuentran muy arriba, donde colocamos la mirada, desplazándola de nuestra consciencia:

Le démon se manifeste comme le preuve qu’une assise de l’être a été touchée, là où l’individu entre en totale contradiction avec lui-même, plus loin donc que le for intérieur, simplement judiciaire. [...] Le rencontré assurément est insupportable; mais sans ce passage, sans l’occurrence de cette ordalie qui soumet à son feu de désintégration, on ne saurait pénétrer plus avant en soi-même, on s’enferme dans les limites de son être, de son accoutumance, alors que – Michaux le montre très lucidement – certaines limites peuvent être franchies.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid., 193.

<sup>59</sup> Ibid.

Más lejos que lo simplemente íntimo, ese íntimo que discierne entre lo justo y lo equivocado. Un encuentro insoportable que determina un paso más hacia nuestra interioridad. Por este camino Michaux nos demuestra que los límites pueden ser transgredidos.

De una condición extática llegamos por fin a una condición estética. La cercanía de estos dos personajes no es algo fácil de definir. Los contactos entre ellos ayudan a delimitar un perímetro adentro del cual la primera cosa que les une es la atipicidad. La idea es estudiar la pintura y el cuerpo en la obra de Henri Michaux, así como hemos podido hacer con Francis Bacon. Nuestro interés sigue siendo la forma corporal. Es evidente el hecho de que Michaux, ante todo, utilice su propio cuerpo, pero estaremos más atentos para detectar un fenómeno parecido en sus telas, en sus humanoides, como han sido definidos por varios críticos. La cuestión del arte informalista y de lo informe es algo que repercute, evidentemente, sobre la forma y por esto ha sido necesario aclarar la disputa que ha involucrado a nuestro artista, más que nada a la luz de su voluntad, la voluntad de no ser clasificado o etiquetado. Las experiencias con la mezcalina tienen una raíz más profunda, se trata sí de indagar en la consciencia humana, de llegar al fondo de esta, pero al mismo tiempo es un regreso a los orígenes, una cuestión que se conecta con el sistema lingüístico. Alterar y destruir este sistema nos lleva a las creaciones infantiles: el primitivismo es, sin duda un punto más de conexión.

En el capítulo uno hemos introducido la revista *Documents*, sus contenidos y sus protagonistas. El artículo de Bataille “L’art primitif”, como hemos analizado, cuestiona la teoría de Luquet según la cual el arte infantil y el arte primitivo basan su cercanía en el concepto de semejanza: los niños tienen una visión parcial del mundo a la hora de dibujar, la semejanza a la cual recurren está todavía en contra del mundo de los adultos. De la misma manera, el primitivo hace pasar su proceso creativo por lo que sabe, por su conocimiento del mundo. Sin entrar otra vez en la confutación bataillana sobre este asunto, reiteramos que la posición de nuestro autor se construye sobre el valor que se le da al ser artista, subrayando cuánto el arte figurativo es importante en sus teorías. Bataille acude al concepto de alteración. Así cómo el niño suele alterar el soporte del dibujo, surge de algunos estudios que los primitivos han alterado la justa forma del ser humano en las pinturas rupestres, dejando inalterada la de los animales. Se fundamenta aquí la idea de alteración que quiere nuestro autor. Alteración es liberación de los instintos, de los impulsos y alterar la figura humana puede esconder deseos inconscientes.

Llegamos a Michaux, a su interés por estas perspectivas. Michaux empieza su aventura con lo visual a través de las formas gráficas que nunca llegan a ser ilustrativas, no hay historia detrás de estas, no reconocemos nada familiar, solamente restos de figuras humanas. Más adelante investigaremos cómo el cuerpo ha sido tratado por el artista, pero nos interesa ahora entender cómo el artista se acerca al cuerpo, a la idea del cuerpo tanto en los signos como en la pintura. Volviendo al texto de Nina Parish y leemos en sus consideraciones esta voluntad de alteración practicada sobre los signos. Después de haber citado el artículo de Bataille sobre la misma cuestión la autora comenta: “It can be assumed that Michaux would have been familiar with Bataille’s writings. Indeed, the former’s signs can be interpreted as close to this notion of ‘altération’, figuring the presence of the subject through a dismemberment of form and a distortion of its support, the book. Michaux even suggests in *Par des traits*: ‘altérer par des traits’.”<sup>60</sup>

El primitivismo de nuestro artista se exhibe a partir de los signos y, en este sentido la relación que el entretiene con la escritura lo aleja de la que es la figura de un escritor. Aquí los signos, ya libres del idioma y de su propio sistema, aluden a nuestra forma corporal, nuestra fisicidad. Parece que un proceso degenerativo tiene lugar, degenerativo porque se hace quizás siempre más arriesgado. Fijándonos en los signos de Michaux, trazos que nos hacen viajar hacia lo primordial, prontamente percibimos un pasaje de humanidad, una cierta presencia; es difícil reconocer un idioma, pero también es difícil reconocer un ser humano, pero, aun así, algo se arrastra y deja huellas. Este mecanismo de alteración, que según Bataille es expresión de libertad, consiste en manifestar los impulsos más oscuros, utilizando este medio como filtro. El desmembramiento de la forma, cómo lo define Parish, es agotador: se distingue en estos humanoides una tensión procedente de una lucha. La autora nos lo presenta así con referencia a “El gran combate” en *Los que fui (Qui je fus)*: “The visual and verbal content of the book incorporating signs also contains this ferocity and tumultuousness. It could be suggested that many of the pages of signs represent squabbling glyphs, battling anthropomorphic figures, which connote a sense of combative opposition.”<sup>61</sup>

La lucha emprendida por Michaux, podríamos suponer, es la lucha contra el sistema lingüístico: la escritura deja de ser legible, el libro deja de seguir su propio orden y deja de tener su propio estado. Para poder afirmar que la visión del artista es aún más cercana

---

<sup>60</sup> Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, 88.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 128-29.

a la de Bataille, nos remitimos a sus palabras. Una reciente retrospectiva en el Guggenheim de Bilbao (2 de febrero – 13 de mayo 2018) ha reunido un conjunto de obras de Michaux bajo el título *El otro lado*. Nos hacemos ya una idea de que se trata de un otro lado alcanzado principalmente con la ayuda de las drogas. Al final del volumen aparece la traducción al castellano de un escrito del artista “Combate contra el espacio”, extraído de *El espacio de adentro (L'Espace du dedans)*. Nos detenemos en este texto porque Michaux nos cuestiona algo que bien se conecta con las consideraciones que estamos haciendo ahora. Antes hay que hacer una aclaración muy importante, algo que analizaremos detalladamente en el siguiente párrafo: el espacio en la pintura de Michaux. Sea un libro, sea una tela, sea una hoja, el espacio donde el artista coloca sus figuras es algo que le parece restrictivo, nunca suficiente. Esto es lo que él mismo se pregunta:

¿Es necesario acudir a las pinturas rupestres para volver a encontrarnos con un espacio despejado, en el que sentirnos libres?

¿Qué hay más vivo que los rebaños y los grupos que nos muestran, donde una mujer al cuidado de las vacas, en relación con el espacio que ocupa, tiene un tamaño demasiado grande (o demasiado pequeño), y donde un animal se hace más nítido de lo que cabría esperar teniendo en cuenta la distancia a la que se encuentra (es como cuando se observa, dándole preferencia, un objeto distante y se le separa y se le acerca mentalmente para disfrutar más de él)? <sup>62</sup>

El soporte de Michaux, este soporte ahora visual que quiere alterar, es el espacio. Sorprendentemente compara, con referencia a las pinturas rupestre, la figura humana con la figura animal, subrayando una desproporción entre las dos, un fenómeno que ha sido la base de la refutación realizada por Bataille a Luquet en su artículo de *Documents*. Sin entrar todavía en el terreno de las formas corporales, nos interesa evidenciar que este fenómeno tiene lugar porque hay un espacio libre, un espacio sin reglas y sin simetrías que respetar. En un contexto primitivo son estas condiciones las que hacen las obras más vivas y al artista mismo más libre, como también podemos ver en Michaux.

El arte primitivo es como la raíz, es este momento primordial que nos acerca más a una visión libre de esquemas. La condición es abandonar nuestro espacio, el dominio de su perspectiva. El artista define el espacio en estos términos, parece asistir a un juego tiránico, por lo menos él parece vivirlo así, tanto en la escritura como en la pintura. Evidentemente arrastra su lucha al mundo visual y aunque se trata de un mundo más libre,

---

<sup>62</sup> Henri Michaux «Combate contra el espacio». En *Henri Michaux: el otro lado* (Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2018), 170.

sigue habiendo algo del cual es necesario librarse. Pero pronto llega el pintor más libre, el más real: “¿Cómo no ver que, también nosotros, podemos encontrar espacio a condición de abandonar el nuestro, el yugo de nuestra perspectiva?

P...\* hace un rostro uniendo una medio-cara a un perfil, rostro dos veces más vivo que el real.

Esta síntesis, del tipo de las que hacemos de la realidad en todo momento, a medio camino entre juicio y las imágenes asociadas, es igualmente aplicable al espacio.”<sup>63</sup>

La “P” acompañada por el asterisco revela al final del texto que se trata de Picasso. El juicio al cual Michaux se refiere es el control y las imágenes asociadas son las que pasan por nuestra percepción. Lo que pretende el artista es encontrar un equilibrio, un “mitad de camino” aplicable al espacio, sin obligaciones hacia las reglas del espacio mismo. Se trata de una libertad manifestada por el artista a través de la alteración del espacio. La referencia a Picasso nos ayuda, como en el caso de Bacon, a identificarlo siempre como un referente en las artes figurativas, en este caso aún más, tratándose de una personalidad que pertenece, pese a su lucha, al mundo de la escritura.

La alteración aportada aquí es el amanecer de la experiencia de la mezcalina, la cercanía al cuerpo llega al límite del encuentro con la droga, lo que hemos definido como un hecho extático. Mientras que estemos interesados por el artista que vive en Michaux, nos interesa su hecho estético. Todo este pensamiento se traslada a la tela y en este caso no es la figura definida de un pintor la que tenemos adelante, sus palabras y sus escritos, son unas huellas más para penetrar en los rincones de nuestro interés.

#### **IV.4 EL CUERPO DE HENRI MICHAUX: MUCHEDUMBRE Y ROSTROS EN SU PINTURA**

La intención que tenemos es la de recorrer el mismo camino recorrido con Francis Bacon. Por lo que se refiere a este último ha sido quizás más fácil analizar el cuerpo, analizar el hombre que protagoniza la obra entera del artista. En la evidencia de sus telas, las figuras humanas atrapadas en la equivocación del doble marco, el pintado y el real, luchan para librarse, de su propio cuerpo y de su propia soledad, dando vida a esta continua tensión. Henri Michaux se nos ha presentado ya como una figura híbrida: en su

---

<sup>63</sup> Ibíd.



caso no solo sus humanoides combaten, él también y lo hace de una manera que lo distingue como una figura poliédrica e inusual. En una de sus entrevistas con David Sylvester, Bacon, hablando de la pintura abstracta, de la pintura que hubiera podido ser lo más cercana posible a la suya por el contexto histórico, había declarado que lo que le falta a este tipo de pintura es justamente el combate. Además, Bacon declara a Sylvester que detrás de este tipo de arte se esconde nada más que una tendencia.<sup>64</sup>

Es determinante ver cómo Bacon defiende a la figura humana, cómo “justifica” su pintura y cómo también se pone automáticamente en una posición distinta respecto a todas las corrientes artísticas que lo rodean. Al mirar sus obras haríamos lo mismo, llegaríamos a considerar sus figuras como necesarias para sus obras y esto se deba a la presencia de sus hombres ahí, en el lienzo. No podríamos hacer lo mismo con Michaux, no de una forma tan instintiva y directa. Pero es justo recordar, al tratar sobre este argumento, que Bacon hace una interesante consideración sobre Michaux. Retomando el texto de las entrevistas con David Sylvester, este último le pregunta sobre el pintor francés, sobre una obra suya que Bacon había comprado y el entrevistador se refiere a esta como una obra abstracta. Es probable que se trate de un *Dessin à l'encre de Chine*, porque acompaña a dicha entrevista. Pero Bacon no la define así: “Eh bien, d’abord, je ne pense pas que ce soit abstrait. Je pensai que Michaux est un homme très, très intelligent et conscient, qui se rend exactement compte de la situation dans laquelle il se trouve. Et



HENRI MICHAUX: *DESSIN À L'ENCRE DE CHINE*, 1961.

---

<sup>64</sup> Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, 66.

je pense qu'il a fait les meilleures œuvres tachistes ou à marques libres qui aient été faites. Je pense que dans ce genre, les marques libres, il est très supérieur à Jackson Pollock.”<sup>65</sup>

Debemos aclarar que para Bacon una obra tachista no es una obra abstracta propiamente, de modo que, al calificar la obra de Michaux como tal, solo pretende alejarla de cualquier abstraccionismo. La admiración que se revela aquí se relaciona con el asunto de la figura humana. Bacon, como hemos analizado en el anterior capítulo, no ha querido nunca ilustrar, no ha querido nunca contarnos una historia, porque la ausencia de la ilustración es todo lo que permite a la obra pasar por nuestra sensibilidad y no por nuestra inteligencia. La visión de Bacon es prácticamente esta y, a su manera y con sus medios, Michaux no ilustra, tampoco se dedica al mero grafismo: Michaux sigue presentando una rara forma de figuración a través de trazos tensos y primitivos. Así sigue Bacon:

Ce qui me donne ce sentiment, c'est que c'est plus positif; cela suggère davantage. Parce qu'après tout cette œuvre, et la plupart de ses œuvres, ont toujours eu pour thème des façons différées de refaire l'image humaine, au moyen d'une marque qui n'a rien à voir avec un marque illustrative mais néanmoins vous renvoie toujours à l'image humaine, une image humaine qui généralement se traîne et chemine péniblement à travers des champs profondément labourés, ou quelque chose comme ça. Ses œuvres ont trait à ces images qui bougent et tombent et ainsi de suite.<sup>66</sup>

Maneras diversas de hacer la figura humana, no ilustrativas, como hemos anticipado. Igualmente, la figura está en algún lugar de la obra, pero no del todo, no siempre reconocible, pero sabemos que está ahí. La convicción de esta presencia quizás deriva del movimiento: Bacon las percibe como figuras en movimiento que se caen y aun así viven en la obra; todo este fenómeno es efectivamente lo que separa las obras de Michaux de la pintura abstracta.

La opinión de Bacon es relevante, lo es porque hemos hecho de él un protagonista más de esta investigación, hemos tratado de hallar en su obra el pensamiento bataillano, descubriendo cómo llega a encarnarse en la tela y cómo el cuerpo humano se revela como un instrumento imprescindible a la hora de manifestar este mismo pensamiento. El retrato que se suele hacer de este pintor es, de alguna manera, la motivación que lo ha hecho llegar a estas páginas, es el retrato del pintor del cuerpo contemporáneo. El materialismo que lo anima no es el materialismo de la pintura como medio pictórico, es más bien el

---

<sup>65</sup> Ibid., 67.

<sup>66</sup> Ibid.

materialismo que se desprende de la organicidad, del vigor del cuerpo, un materialismo que lo hace vivo y pulsante, aunque lo que queda de su forma sea el resultado de un sacrificio. A la luz de estas consideraciones tratamos de introducir y de definir el cuerpo en la obra de Michaux y cómo, por medio de este, sus figuras humanas terminan tomando el control de la obra.

Para poder penetrar en la obra pictórica de Michaux hay que tener presente más factores que llevan a estas presencias hasta el lienzo: el espacio y el movimiento. Hemos anticipado en el anterior párrafo que el espacio representa para nuestro artista un lugar de libertad. Para que sea así habría que volver atrás en el tiempo, a la pintura rupestre, pero podríamos también, nosotros mismos, acercarnos al arte con un enfoque primitivo. La intención del artista es librarse de los límites de la realidad, para poder acceder a esta condición que le permite intervenir sobre nuestra propia piel, frontera y membrana, así como nos ha acostumbrado a verla Michel Leiris, esta piel que delimita nuestra persona en el espacio en el que vivimos. Elza Adamowicz lo ve así en un artículo de 1999 “Henri Michaux peintre: faire corps”:

[...]: Michaux cherche, dans ses textes et ses dessins, à se libérer des limites du réel, que ce soient celles de la peau, d’une identité fixe ou des codes du langage, pour explorer les frontières du moi, frontières corporelles et mentales (notamment par l’expérience de la drogue), frontières aussi de l’expression artistique: [...]. Dans l’espace pictural, le corps s’inscrit entre matière et forme, entre ligne et signe, peau humaine et chair animale, contour et plaie béante, mais avant tout, peut-être, entre geste et représentation.<sup>67</sup>

No hay ninguna distinción entre las fronteras corporales y las mentales. Esta visión del mundo en general es la que confiere al espacio un valor añadido, es el lugar dónde todo se confunde y lo que pasa con su propio cuerpo en la realidad, igualmente sucede en el espacio pictórico. Con la disolución de los límites se pierde la identidad del ser y el espacio se vuelve cómplice de un acontecimiento que nos lleva hasta la pérdida. Si quisiéramos analizar más de cerca este fenómeno, llegaremos a entender mejor la importancia que Michaux confiere al éxtasis, una condición de descontrol que es el requisito que justamente permite esta pérdida: es abrir una ventana en el espacio, en el fluir normal del tiempo y del espacio para insertar este momento que se va más allá, donde ya la regla espaciotemporal no respeta más la norma. Tiene lugar la despersonalización, algo que ya ha pasado en la obra de Bacon y que se repite aquí, aparentemente bajo un

---

<sup>67</sup> Elza Adamowicz, «Henri Michaux peintre: faire corps», *La Chouette* 30 (1999): 9.

estilo completamente distinto. La lucha que Michaux ha sostenido contra el libro, contra este soporte que ya no alcanzaba sus necesidades expresivas, se arrastra hasta la obra de arte: el espacio de las figuras, efectivamente su soporte, abandona sus reglas geométricas y definidas. Bataille define así la palabra “Espace” en el diccionario crítico de *Documents*: “ **ESPACE.** – 1) *Questions de convenances.* On ne s’étonnera pas que l’énoncé seul du mot *espace* introduise le protocole philosophique. Les philosophes étant les maîtres de cérémonies de l’univers abstrait, ont indiqué comment l’espace doit se comporter en toute circonstance.

Malheureusement l’espace est resté voyou et il est difficile d’énumérer ce qu’il engendre. Il est discontinu comme on est escroc, au grand désespoir de son philosophe-papa.”<sup>68</sup> Nuestro autor no hace ninguna referencia a lo que es el espacio pictórico, se limita a utilizarlo como un ejemplo más de la tiranía de las ideas, un espacio contaminado por las reglas que sigue hasta un protocolo de comportamiento. Pero el espacio es un rebelde. La cita no podía acabar de otra manera, visto que se trata de una definición del diccionario de *Documents*: el espacio ha quedado como un rebelde y lo que puede generar es lo ignoto, es lo discontinuo, como haría un impostor. Libre de leyes, se le confiere un carácter vivo, un carácter creativo, algo cuyas acciones son impredecibles.

Es efectivamente en esta tipología de espacio que las figuras humanas de Michaux justifican sus movimientos. Si quisiéramos hacer referencia a los textos que presentan su estudio sobre los signos, podríamos distinguir la libertad con la cual estos se desplazan en la página, sin respetar las reglas impuestas a las palabras, viviendo entre las hojas de los libros como si estuvieran en una tela. Este es un ejemplo de cómo el movimiento que le pertenece contribuye a caracterizarlos como figuras humanas, siluetas que necesitan moverse para afirmarse. Nina Parish se ha interesado por la importancia del movimiento en Michaux. Volviendo a *Experimentations with signs*, vemos cómo la autora se va hacia las influencias que han provocado este fenómeno, hasta seducir a la tela y formar parte de ella, se trata de influencias que hemos reconocido y subrayado hablando de Bacon. Hecemos referencia, otra vez, a Muybridge y Eisenstein, dos figuras cuyo rol hace que nos detengamos no solo en el movimiento y su estudio en el cinema, sino también en el montaje. Un montaje que se hace mosaico incompatible:

---

<sup>68</sup> Georges Bataille, «Espace», *Documents* n.º 1 (1930): 41.

[...], the preference for the continuous Chinese book format expressed in *Paix dans le brisements* brings us back to the idea of cinema, and especially early cinematic experimentation by Edward Muybridge and his contemporaries. [...]

At this point, it is worthwhile comparing Michaux's ideas on the expressive and dynamic signifying capacity of the ideogram with those of the famous Russian filmmaker, Sergei Eisenstein.<sup>69</sup>

El cineasta ha sido una influencia para muchos y la intención no es subrayar particularmente la influencia que haya podido tener tanto sobre Bacon como sobre el artista que estamos estudiando ahora. Ambos artistas deben haber sufrido, de una o otra manera, el ascendiente de lo que sucedía en los alrededores más cercanos a ellos. Pero nos sorprende cómo una misma influencia haya podido dar vida a obras tan distintas. Nos parece detectar justamente, en este tipo de fenómeno, la magia y el poder del arte. Parish nos propone un artículo escrito por Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideograph", publicado en París en 1930 para la revista *Transition*, que centra la atención sobre la importancia del montaje en comparación con el sistema de los ideogramas japoneses, subrayando la cercanía que estas dos prácticas tienen: "According to Eisenstein and his particular understanding of Oriental writing systems which was based above all on their visual nature, the organisation of ideographic signs, each representing a specific object, to produce a concept can be compared to the montage of shots that create a film."<sup>70</sup>

En el primer capítulo hemos mencionado el artículo de Eisenstein en la revista *Documents* y no hace falta reiterar la importancia que la misma práctica del montaje tiene para la revista de la cual nos estamos ocupando: un conjunto de piezas se mezcla para dar vida a una impensable unión. Generando esta reacción de sorpresa para el lector, un montaje que se suele aplicar también a las palabras y a la estructura que sostiene la revista misma. Esto nos ayuda a colocar a Michaux, una y otra vez, en esa orilla que no sigue la corriente y todo lo que le ha podido influenciar ha sido indispensable para que su universo único y peculiar tome forma, más allá de cualquier tendencia.

A lo largo de una entrevista con Jean-Dominique Rey, entrevista insertada en el catálogo de una exposición dedicada al artista en 1993, a la cual nos hemos referido ya, el mismo Michaux "justifica" el movimiento en su obra como parte del movimiento en la ejecución de la obra misma, algo a lo que no puede renunciar porque es la época misma la que se lo impone. Pero adentro de esta misma ejecución caben también los medios de

---

<sup>69</sup> Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, 282.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, 284.

la pintura en los que se apoya la visión del artista, como por ejemplo la acuarela, un medio donde la tinta se expande en el espacio más rápidamente, involucrando estos dos elementos de vital importancia. Leemos a través de sus palabras cómo todo este proceso no es nada más que un expediente para introducir en la obra lo esencial:

Durante mucho tiempo solamente utilicé la acuarela que es un medio muy rápido. La tinta permite ir muy deprisa. Y el acrílico, en dos veces, pero aún más de prisa. Me sorprende que tan poco pintores hoy en día se preocupen por la velocidad cuando se trata de un fenómeno esencial en la época.

A diferencia de los que practican la velocidad, de los que son sus campeones, como Pollock y Mathieu, ya hago móviles, parte de dibujos que la evocan, piezas sueltas que se largan... pequeños paquetes que son representativos de los movimientos de esta velocidad. [...] Ese movimiento representativo de movimiento conduce a una relativa simplicidad: negro y blanco...<sup>71</sup>

Michaux no quiere ser un representante de la velocidad, como Pollock o Mathieu, artistas que considera como absolutos practicantes de la velocidad misma. Una clarificación determinante, no solo porque es síntoma de un querer estar al margen de algunos movimientos, también porque nos da a entender que no se trata de llevar el concepto del movimiento, junto con el de velocidad, a la obra de arte. La intención es dejar una traza de este momento, porque para él su arte se concibe como una manifestación algo parcial, quizás incompleto. El movimiento termina siendo una continua evocación que a tal fin necesita algún instrumento que le ayude a manifestarse, este instrumento es justamente el cuerpo. La obsesión del signo no dejará nunca a nuestro artista, y aunque haya un protagonismo del cuerpo, siempre se cuestiona dónde se coloca el signo en este. En este caso cabe también hablar de evocación. Rey pregunta por este asunto, o sea el encuentro entre el signo y su significación. Michaux contesta así: “El espectador es dueño de la impresión. Yo pongo una cierta cantidad de elementos, de segmentos animados. Para mí, esto no forma parte de nada, todo es movimiento. Si se ve en ello una batalla, una retirada, una pelea amorosa, lo cual no ha dejado de sorprenderme, cada uno es libre. Yo solo sé que siento que mi cuadro está ahí cuando está presente una cantidad mayor de movimiento. Me detengo antes de la anécdota.”<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Jean-Dominique Rey «La experiencia de los signos». En *Henri Michaux: obras escogidas 1927-1984* (Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993), 211.

<sup>72</sup> *Ibíd.*

El artista no llega a ninguna historia, no hay ninguna historia porque no cabe en sus intenciones: el dejar trazos e impresiones de algo no supone nada construido atrás de este tipo de planteamiento y cuanto más movimiento hay más presente está la obra, se materializa. La importancia que aquí tienen tanto el espacio como el movimiento no es algo circunscrito únicamente al mundo de los signos y a los libros experimentales que ya llevaban consigo una rebeldía. Asistimos todavía a una lucha contra el sistema lingüístico que se manifiesta en las primeras pinturas de Michaux. Las telas también, apartadas de su propio marco, mantienen estas características, generando tensión y también algo de incomodidad. Así aparece el cuerpo en la obra, con la pretensión de ocupar un espacio libre, con la pretensión de dar vida a una forma sacrificada a través de un movimiento que es rechazo y rebeldía. El arte de Michaux es vehículo del hombre y de su cuerpo.

Toca definir ahora adónde nos conduce todo este movimiento en la obra, cómo logra utilizar el cuerpo materialmente, cómo logra que nosotros, espectadores, sigamos detectando al hombre en este bullicio de humanoides. Nos quedamos en la misma fuente, en el catálogo de las obras escogidas. Una impactante definición que hace referencia a todo lo que se coloca antes de que el cuerpo llegue al arte, o sea la visión que el pintor tiene del ser humano, nos ayuda a que visualicemos mejor el hombre de Henri Michaux. Es prácticamente imposible no considerar la personalidad del artista mientras que intentamos hacer un análisis de sus obras. En la tela no solo cabe su voluntad y su intención, consciente o inconscientes que sea, su perspectiva se nos presenta en el marco imperativamente.

Asger Jorn en su artículo “Ni abstracto ni simbólico”, introduce el concepto de humanismo. Dicho término hace referencia a todo lo que nos hace humanos, descartando lo bestial e incluyendo lo conceptual. Al querer dar una definición, etiquetar entonces, Jorn recupera la definición dada por Erwin Panofsky:

Si insisto tanto en poner de relieve el aspecto mensaje en el arte creado por Henri Michaux y si lo encuentro tan fascinante, es porque, en mi opinión, es la expresión absolutamente especial de una forma de HUMANISMO que se distingue fundamentalmente de las dos formas que, por otra parte, se consideran como las únicas existentes. Erwin Panofsky pretende que la palabra *humanitas* aparece, o bien en la oposición entre lo que es el hombre y lo que está por debajo de lo humano, es decir lo bestial, o bien entre lo que es el hombre

y lo que está por encima del hombre, es decir los conceptos. Estas dos formas de humanismo han conducido a dos definiciones del hombre: *homo sapiens* y *homo faber*.<sup>73</sup>

El autor en cuestión habla de mensaje, un mensaje que no puede evitar el pasar por este camino del humanismo. Sin entrar en la distinción entre el *homo sapiens* y el *homo faber*, notamos ya que el planeamiento es bastante sugerente: debajo de lo humano se encuentra lo bestial, en cambio las ideas se encuentran arriba. No hay traza del bajo materialismo bataillano a esta altura del análisis sobre la pintura de Michaux, pero estas delimitaciones “espaciales” que pretenden definir una distinción entre lo humano y lo bestial, están listas para ser refutadas y nos mandan prontamente a sus teorías, justificando quizás la elección del adjetivo “bajo” para destacar la definición bataillana de materialismo de cualquier otro materialismo “común”. Nos queda claro que para Bataille el sistema de las ideas se eleva por encima de nosotros como una arquitectura sólida y opresiva, aun así estas consideraciones remarcan el sitio de lo inhumano y de lo inaceptable como un sitio que está en el fondo, en el fondo de nosotros mismos.

Los rincones oscuros llenan el arte de Michaux, los detectaremos y los veremos en sus cuadros. Aunque se trate de rincones oscuros de la consciencia siguen siendo ese sitio profundo donde escondemos lo bestial. Además de querer entrar en el fondo de la consciencia, de penetrar en lo “bajo”, nuestro artista da un paso más, se queda en el límite, lo que genera tensión, falta de control e incertidumbre. Así sigue Jorn:

El humanismo en Michaux es de una clase completamente distinta. Es ilimitado tanto hacia arriba como hacia abajo. Ha abolido toda jerarquía. Es de una facilidad soberana y de un extatismo universal. El hombre en el humanismo de Michaux es artista, faustiano, demoníaco-divino. Es el *homo ludens*, el gran jugador, un hombre que engloba a todos los hombres desde el amanecer de los tiempos de la historia de la humanidad, para el que nada de cuanto ha sido hecho, pensado o dicho por un ser humano puede ser considerado como «inhumano» y que abre todas las puertas.<sup>74</sup>

No hay más jerarquía, quizás es por esto por lo que nos cuesta detectar la presencia humana en la obra del artista como una presencia notable. Las borraduras de los límites son más evidentes desde un punto de vista de la interioridad del hombre y el interior que se manifiesta afuera es ante todo un acontecimiento del subconsciente. La interioridad

---

<sup>73</sup> Asger Jorn «Ni abstracto ni simbólico». En *ibíd.*, 222. Este artículo se retoma desde su primera publicación en *Cahiers de l'Herne Henri Michaux*, 1966. (La mayúscula del término “humanismo” es del autor).

<sup>74</sup> *Ibíd.*



que se llega a tocar pasa primero por una condición extática y esta nos llevará por tanto al sacrificio corporal.

No es fácil identificar a un hombre con estas facciones, no se trata de un hombre contemporáneo, menos de un hombre que necesariamente sufre una condición de soledad. Lo que tenemos adelante es un hombre universal, un hombre cuyo cuerpo no necesita parecerse a algo, menos aún respetar la forma corporal humana. La condición de este hombre pertenece a lo primordial, se define antes de cualquier tipo de sistema y de etiqueta; al hablar de él lo inhumano todavía no ha sido incorporado a nuestro vocabulario. Nos enfrentamos con una constante presencia que esta vez se queda voluntariamente atrapada en un momento que ya no nos pertenece más, un momento en el cual nuestras libertades eran otras. En esta visión, todo se mezcla con otra contemporaneidad, la del artista mismo. El humanismo que por fin se manifiesta en la tela lo hace de dos formas distintas: a través de la muchedumbre y a través de los rostros, estos rostros solitarios y emergentes. No hay entonces una condición humana que presentar, algo que se expresa en un determinado momento. Estamos más cerca de lo bestial, más cerca de un peculiar tipo de confusión, una visión que se adentra en nosotros y nos inquieta.

El hombre de Michaux es de muy difícil identificación. Una de las razones que quizás explica este fenómeno es la otra manera que el artista tiene de tratar al cuerpo, nos referimos ahora a su propio cuerpo. No hemos podido evitar hablar de la mezcalina ya al presentar este artista. La mezcalina, esta sustancia que le acerca al fenómeno del éxtasis, esta sustancia que le ayuda con el propósito de ir al fondo de la consciencia, de regresar a los orígenes, esta sustancia que permite dismantelar el mundo de las seguridades para lograr provocar nuestro yo, acercar el yo correcto al yo perverso, asumir y convivir con este doble que nos acompaña. De todo esto el cuerpo paga su precio y, además, es justamente lo que pretende hacer Michaux: trasladar esto de su mente a la tela, de su mente a la hoja, dar vida a una visión común, mostrar a todos que no hay límite que no se pueda exceder.

¿Dónde nace la exigencia de exceder? Tenemos bastante claro que la droga es un medio para llegar al inconsciente, pero ¿dónde se coloca el cuerpo en este viaje del exterior hacia el interior y viceversa? La cuestión del sacrificio y la relación con el cuerpo se desarrollan considerando una única necesidad: la liberación del cuerpo mismo, ese cuerpo que es el vínculo que tenemos con el mundo, cuyo peso, cuya piel llegan a ser

obstáculos. Pasar a la alteridad es reconocerla, admitir que sí hay una, para poder luego vivirla plenamente. No todos están dispuestos a dar este salto, porque el miedo y la no aceptación se adueñan de nosotros. Gérard Cogeze plantea así su texto en las actas de una conferencia que ya hemos mencionado: *Henri Michaux est-il seul?* No cabe duda de que la exigencia, ante que la voluntad de Michaux, es la liberación del cuerpo, un instrumento reprimido y, así como lo han sido las palabras y su sistema lingüístico, ahora lo es el cuerpo: “Chez Michaux le corps est un vecteur, il constitue le support où peuvent se lire, se déchiffrer les relations passées, présentes et à venir. Il peut aussi devenir un inépuisable réservoir métaphorique, la vraie grammaire dont chacun d’entre nous dispose pour dire sa relation au monde. C’est grâce à la représentation du corps, aux innombrables images tirées de sa réalité, de ses lieux (chacun connaît l’obsession de Michaux pour les visages), de ses mouvements, que chacun peut puiser de quoi formuler le tissu de ses liens avec le monde: [...]”<sup>75</sup>

En estas palabras reconocemos el humanismo sobre el que hemos hablado anteriormente. Quizás sería más correcto decir que la intención es materializar este tipo de humanismo, hacerlo real. El cuerpo es nuestro primer punto de apoyo, su parte material es justamente en este sentido que será sacrificada. Su representación cambia, no es más la representación que respeta la forma y llega a tener un potencial que lo destaca de lo común. Ese primer paso, este acercamiento distinto a la forma corporal en sí, se junta con los aspectos emocionales. No se trata únicamente de los aspectos de Michaux como pintor, aspectos que llegan a la tela obligatoriamente, más bien de esos aspectos emocionales que él mismo llega a “tocar”, jugando continuamente entre el interior y el exterior. Se investiga lo de adentro, rompiendo lo de afuera, nuestro revestimiento, la piel. Como sigue Cogeze, esta ruptura no supone una verdadera destrucción, más bien es un vivir el cuerpo con una consciencia distinta. No se descubre un lado oscuro nuevo e insólito, solo se levanta una capa y se desnuda una realidad que ya está presente, un proceso que a lo largo de esta investigación se ha reiterado de forma continua: “Au fond il est question ici de tout ce qui pourrait nous conduire à habiter le corps d’une façon nouvelle, différente, et d’abord pour certains à l’habiter tout court. Michaux a dressé l’impressionnant tableau des retentissements du soi dans le corps et réciproquement: il a écrit un véritable traité du corps comme synthèse vivante de nos expériences

---

<sup>75</sup> Gérard Cogeze, «Passages d’images/Épreuves de soi». En *Henri Michaux est-il seul?*, 32.

émotionnelles pour montrer avant tout que nul ne peut faire l'économie d'une élucidation personnelle résolue sur ce terrain.”<sup>76</sup>

Lo que sugiere el autor es que Michaux ha escrito un verdadero tratado sobre el cuerpo. Expresión más que acertada, considerando la naturaleza de este personaje, que, a través de sus experiencias, experiencias vivida con su propio cuerpo, alterna lo corporal con lo emocional. El objetivo es demostrar que no se puede llegar a teorías concretas y coherentes cuando el ámbito involucra tanto la fisicidad efectiva como la perturbación que la acompaña, porque la perturbación es una forma de emoción. El tratado sobre el cuerpo al cual se refiere el autor de este texto resuena en nuestros oídos como un informe médico, una diagnosis, un resultado de un análisis. Efectivamente, llegamos a la mezcalina pasando por la vía de la medicina, un ámbito que separa a nuestro artista del misticismo, pero no lo rechaza del todo. La medicina solo es un canal que le permite llevar a cabo, por lo menos intentarlo, una experiencia emocional que necesita del cuerpo para tener lugar, una especie de sacrificio consentido, una especie de intervención directa y justificada donde, sin el cuerpo como vector, no habría manera de intervenir. Michaux toma en préstamo solo una parte del ámbito médico, incluso en este caso tampoco no considera la norma. El uso de sustancias química, alucinógenas, bajo control médico rompen las reglas de la percepción y, como Michel Leiris ha dicho, no hay acceso a las zonas “off-limits” si no hay violencia. Todo parece reducirse únicamente a esto: un expediente por un fin.

En el ya citado catálogo de la exposición *Henri Michaux: el otro lado*, una reciente retrospectiva que tuvo lugar en Bilbao, encontramos un extracto del ensayo de Julián de Ajuriaguerra, escrito en colaboración con F. Jaeggi en 1963. Ajuriaguerra es un psiquiatra bilbaíno que ha vigilado a nuestro artista en su experiencia con la mezcalina. Es necesario hacer una regresión y explicar más analíticamente los efectos que esta sustancia han provocado en el pintor. Se trata de un aspecto que nos ayuda a ver hasta dónde el cuerpo se involucra y cómo, a partir de estas experiencias, todo se traslada al lienzo, dando vida a una trasposición que no dejará nunca lo corporal, la fisicidad, ni siquiera cuando el inconsciente irrumpa en la obra artística de Michaux. Se trata de una traducción al español inédita hasta ese entonces y es un texto que pone la atención sobre la experiencia que se genera. Durante este fenómeno, la totalidad de la experiencia se manifiesta y es justo ahora que el concepto de ir más allá de los límites tiene lugar.

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, 33.

Lo primero que se puntualiza en el ensayo es la diferencia entre la misma posición médica y la del paciente, en este caso, la de nuestro artista. Se subraya esta diferencia, aunque pueda estar de más, porque en las intenciones de Michaux había la de vivir la experiencia y al mismo tiempo lograr mantener un margen que le permitiera analizarla; una intención que suena más como una ambición, si se considera el verdadero impacto de la sustancia sobre la mente, algo que no deja tanto margen al control. Efectivamente, la posición del médico no incluye lo vivido, o sea no contempla la percepción de la perturbación. Así nos lo explica Ajuriaguerra: “La dificultad es manifiesta: el psiquiatra observa desde el exterior; le gusta reducir los hechos de la existencia a comportamientos motores y relacionales; los compara teniendo en cuenta las apariencias y le gusta clasificarlos por analogía, anulando de este modo la originalidad de las experiencias únicas.”<sup>77</sup> El mismo médico se identifica con alguien que al fin y al cabo tiene que poner una etiqueta, clasificar los hechos y los comportamientos. En este sentido, reiteramos que Michaux toma prestado del ámbito médico solo el expediente que le sirve para su objetivo, pues él no quiere clasificar y menos considerar las apariencias, únicamente quiere liberar el cuerpo, desatarlo.

La postura del psiquiatra es algo necesaria para nuestra comprensión. Los alucinógenos dan vidas a escenas que confunden la percepción, una situación en la cual es complicado identificar lo que es real de lo que no lo es. Esta es justamente la condición que impide a nuestro artista llegar a un análisis verdadero y fiel de la experiencia que tiene lugar. Todo lo que él ve no es parte de nuestra categorización en la vida real, no respeta las leyes de la semejanza, lo cual es quizás un logro para nuestro artista, un logro que, al mismo tiempo, considerando el marco espaciotemporal en el cual se desarrolla, es difícil colocar, sea en el papel, sea en la tela. El médico nos ayuda igualmente a entender tanto la visión como la finalidad del artista:

La imagen mental – estas experiencias de la ilusión lo ponen claramente de manifiesto – contiene mucho más que un agregado de formas, de colores y de movimientos; es un lugar de encuentros y un acto de totalización en el que sustancia, apariencia y cualidad confluyen en aquello que representan para el ser humano; el objeto interpretado como informe, invasor, erizado de pinchos o frío, dice lo que es para el observador, [...].

---

<sup>77</sup> Julián de Ajuriaguerra «Contribución al conocimiento de las psicosis tóxicas. Experimentos y descubrimientos del poeta Henri Michaux». En *Henri Michaux: el otro lado*, 35.

Comprendemos así que Henri Michaux no nos incite a perdernos en un caos visionario, sino a conquistar un nuevo ámbito de la realidad humana.<sup>78</sup>

El resultado de la alucinación tiene entonces un valor relativo únicamente para quien está bajo efecto de la sustancia. Al mismo tiempo, sin llegar muy al fondo de lo que se visualiza, la cuestión es el resultado de la experiencia vivida. Por supuesto no se trata ni de generar imágenes confusas, ni de analizar las formas que nacen de esta condición. La importancia de todo esto se insinúa en dos distintos niveles: el primer nivel es más espacial, o sea se trata de alcanzar un espacio adonde todo se une, donde la totalización del ser no para nunca de trasladarse desde la esfera emocional a la esfera visiva; el segundo nivel es investigar la parte más inconsciente, sirviéndose de la visión, dándole valor en este marco espaciotemporal y estimando, finalmente, esta realidad como válida para la experiencia.

Nos interesa, por cierto, cómo se expresa el cuerpo en la obra artística de Michaux y, obviamente, cuánto de Georges Bataille y de la revista *Documents*, es posible detectar en esta misma obra artística. Veremos en los próximos párrafos cómo la cuestión de la forma será central a la hora de evaluar los asuntos de nuestro interés. Con este fin no podemos separarnos de estas peculiares experiencias al hablar del cuerpo y del valor que tiene para Michaux. Sería limitante decir que el empleo de su propio cuerpo, de una manera tan invasiva, es suficiente para que algunas dinámicas o comparaciones tengan lugar. Al hablar de los contactos directos entre el artista y Bataille, hemos puesto la atención en la cuestión del éxtasis, en este sobrepasar los límites, condición sin la cual no habría ningún discurso sólido para demostrar la centralidad del cuerpo en la obra del artista. El aspecto médico es algo peculiar que demuestra cómo lo místico, tal vez lo inexplicable, tiene su contrapartida, que en este caso es lo científico: un dualismo digno del dualismo bataillano. Los alucinógenos no alteran únicamente las visiones de los objetos, alteran también la del mismo cuerpo, algo que sin duda influenciará en la producción artística de Michaux. Todo se funda sobre un único fenómeno: la manipulación de la percepción. Sigue Ajuriaguerra: “El cuerpo es una estructura sensible en un mundo sensible. Actúa y percibe. Si modificamos el cuerpo, el mundo se modifica. El cuerpo es en todo momento la encarnación misma en el campo de la percepción. [...] La disolución del cuerpo puede vivirse en la experiencia tóxica como una disolución del

---

<sup>78</sup> *Ibíd.*, 39.

tiempo.”<sup>79</sup> En este caso se estimula una condición atemporal a través de la experiencia tóxica que altera la percepción corporal.

Sin embargo, el hombre de Bacon se nos ha presentado de una forma más directa. Desde el acto creativo del artista al lienzo, el pasaje solo ha involucrado el mismo proceso creativo, respetando la integridad del personaje en cuestión, o sea la de un pintor. El universo de Michaux, como vamos viendo, se compone de microcosmos que nos presentan a un hombre más complicado, un hombre que se siente inadecuado no solo en su propia forma corporal, quizás en la jerarquía del mundo en general y esto justificaría este continuo deseo de rescatar lo primordial y lo primitivo. Él mismo se nos propone primariamente como un cuerpo que no encuentra un sitio en el mundo, no lo encuentra en ningún sistema. El médico asevera: “Se siente mal en su piel, su cuerpo está como fragmentado, no está ubicado. Busca constantemente su unidad para estar en situación.”<sup>80</sup> Más adelante: “Michaux ha vivido la desestructuración en su cuerpo o más exactamente en la idea del cuerpo, en ese conjunto que él se ha formado, de registros estéticos, de percepciones visuales, olfativas, auditivas, cenestésicas, táctiles.”<sup>81</sup>

El cuerpo que se lleva al lienzo no parece ser un cuerpo cercano a nuestra contemporaneidad, quizás se trata de un cuerpo anónimo, que llega a la totalidad mostrándonos más orgánicamente la destrucción del límite entre el exterior e el interior. El fenómeno que se desencadena en la obra pictórica de Michaux lleva su propio cuerpo a ser testigo de una totalidad alcanzada a través de un trabajo sobre lo inconsciente, algo que al fin y al cabo tiene que pasar a través de la forma corporal. Se destruye la idea del cuerpo, este impasse donde el artista mismo ha caído: un sistema que lo ha atrapado y del cual ha intentado librarse así, pasando a través del sacrificio de la personalidad. Se trata de esto entonces, de sacrificar la personalidad primero, proceso que conduce sucesivamente a un sacrificio corporal. Ir al interior, una parte de nuestro yo que podemos definir cómo inconsciente, investigarlo, actuar sobre este, llevarlo luego a la figuración, lo que provoca la inevitable muerte de la semejanza.

Hemos querido anticipar la diversidad del hombre de Francis Bacon respecto al hombre de Henri Michaux, una diversidad que igualmente permite el encuentro de estos artistas en esta investigación. Tratar de hacer una comparación desnaturaliza el mismo

---

<sup>79</sup> Ibid., 54.

<sup>80</sup> Ibid., 55.

<sup>81</sup> Ibid., 57.

valor de la pintura, un valor que se llena de la personalidad y de la peculiaridad de cada pintor. Deberíamos considerar el pensamiento bataillano como una base común, pues mediante este enfoque quizás todo quedaría más claro. Bacon encarna la figura del pintor por excelencia, sella sus lienzos, los fija en un estadio de carnalidad, de organicidad. El aspecto fluido que se le atribuye nos lleva pronto hacia una sensación de calor que utiliza el cuerpo, de hecho, lo sacrifica sin el propósito de llegar a esta condición de éxtasis, condición anhelada por Michaux.

La obra de Bacon parece apoderarse más del concepto de bajo materialismo bataillano, un concepto que igualmente conduce a una alteridad, pero nos atrevemos a decir que se trata más bien de una alteridad directamente corporal. La acción, el efecto psíquico en su caso, se vincula al proceso creativo, este proceso que él mismo nos ha explicado, suele pasar por su sistema nervioso ante de llegar al lienzo. El caso de Michaux es totalmente diferente. No se trata exclusivamente de un pintor, su personalidad es híbrida y esto se le nota tanto en su producción poética como en su producción artística. El sentido de fluidez que encontramos en sus obras, en las acuarelas, por ejemplo, no nos lleva a una sensación de calor, sino a un estado de evanescencia; es como si la carnalidad pretendiese alcanzar una etapa sucesiva, más allá del mismo materialismo. Las limitaciones corporales se trasladan aún más, llegando a los límites psíquicos. Si nos detenemos sobre el proceso creativo de Michaux, aquel proceso que involucra la mezcalina, vemos cómo la componente psíquica no tiene otra opción que trasladarse a la tela, sin dejar nunca de utilizar el cuerpo como instrumento. El artista sobre el cual estamos investigando en este capítulo se apoya en el éxtasis bataillano, se acerca a aquella dimensión que provoca el sacrificio mismo.

El análisis que estamos llevando a cabo tiene necesariamente que pararse en estos aspectos porque ayudan a que la obra artística se genere, porque representan un importante punto de conexión con Georges Bataille. Si volvemos por un momento a las consideraciones que Bacon ha hecho sobre Michaux, no solo a sus palabras de aprecio, sino más bien a su opinión acerca de lo humano en la pintura de Michaux, nos damos cuenta de que, muy rápidamente, la valoración se traslada desde las manchas y los signos libres hasta la identificación de la figura humana. El pintor del cuerpo humano contemporáneo no tiene duda en identificar una peculiar forma de humanismo en la obra de Michaux, considerando que el signo es sinónimo de origen, un principio que permitirá llevar el cuerpo al lienzo.

Hemos presentado a Henri Michaux subrayando su naturaleza inclasificable, algo que se manifiesta a través de sus escritos, el estudio de los signos, signos que parecen humanoides y su pintura. A lo largo de su vida, su producción alternará momentos de mayor atención hacia una forma expresiva u otra, pero en ningún momento él traicionará su ser heterogéneo. La presencia corporal de la cual hablamos será en algunos momentos más clara, mientras que en otros seguirá haciéndose eco de los signos. En un artículo que precede a su obra dedicada a los signos de Michaux, texto que ya hemos mencionado antes, Nina Parish identifica así esta rara forma humana que se nos presenta tanto en los libros como en las pinturas: “Ainsi, nous voulons suggérer que les signes ne figurent ni une apparition ni une disparition, mais plutôt une altération de la forme humaine.”<sup>82</sup> Alteración e informe son justamente los aspectos bataillanos que aplicaremos a la hora de analizar más de cerca la obra del artista, aspectos que, al igual que en el caso de Bacon, se hacen cargo del sacrificio de la forma humana para afirmarse pictóricamente.

Michaux está obsesionado por los rostros. Los rostros: nuestro pasaporte social, nuestro signo de identificación ante los demás. La perturbación de la forma corporal se manifiesta en la obra arrastrando su crítica hacia el sistema social. Se trata básicamente de los límites que nosotros mismos imponemos a nuestra percepción, reconocer a toda costa lo que estamos mirando para poder así etiquetarlo: “En fait, les connaissances et les expériences de l’homme, accompagnées de son désir perpétuel de reconnaître un objet, influent toujours sur son interprétation, ce qui renforce l’intérêt que Michaux porte à l’innocence créative et réceptive des enfants. [...]”

Le dessin de Michaux est ainsi de communiquer une forme pré-gestuelle, une sorte de pré-écriture, qui est directement liée au corps et à la nature.”<sup>83</sup> No es un hombre contemporáneo entonces, pero tampoco se trata de un hombre primitivo: es el estado de la cuestión que tiene que variar, nuestro enfoque mental necesita librarse de determinados vínculos para poder así permitir al cuerpo hacer lo mismo. En este sentido, se habla de presencia, no hay ninguna historia detrás, como el mismo Michaux ha declarado: “me detengo ante de la anécdota”. Efectivamente lo que llegamos a ver en la obra está libre de cualquier identificación.

En *Pensando en el fenómeno de la pintura*, texto de 1946, Michaux declara:

---

<sup>82</sup> Nina Parish, «Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d’Henri Michaux», *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n.º 29 (mayo de 2006): 48.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 50.



Existe una especie de fantasma interior al que deberíamos ser capaces de pintar, en vez de la nariz, los ojos, los cabellos que se encuentran en el exterior... a menudo como si fuesen suelas.

Un ser fluido que no se corresponde a los huesos o a la piel que la cubre, al que vemos de inmediatos, amigos, enemigos, amantes, parientes, conocidos, y que haces que intuyamos en seguida cómo «se encuentra» la persona en ese preciso instante, no dos minutos después, algo que, en fin, se les revela a todos los seres sensibles salvo, insigne desgracia, precisamente a los pintores.<sup>84</sup>

Todo lo que nos hace a nosotros mismos no tiene ninguna importancia. Pintar la totalidad del ser no tiene otro pasaje obligado que este, o sea librarse del envoltorio. Pero el destino del artista se presenta como una desgracia: captar este momento de sensibilidad, pretender llevarlo al lienzo es algo imposible. Bataille hablaba de un instante privilegiado, ese instante que el artista quiere a toda costa representar, pero que al mismo tiempo es una pretensión que conlleva la misma muerte del arte y de su sentido, una frustración de la cual Michaux pronto se da cuenta.

El exterior al cual hace referencia es para él más que una realidad, una irrealidad. El artista tiene una visión del mundo que no alude a una realidad vivida, alude a la que estamos obligados a vivir y es por esto mismo algo irreal; la falta de aceptación de esta es la raíz de su rebeldía y de su constante necesidad de sobrepasar cada sistema. Lo real en contra del cual lucha es un concepto que hay que trasladar a la organización social. Más adelante, en el mismo escrito que acabamos de citar, nos explica este concepto, relacionándolo con el de la presencia:

La presencia real fuerza al observador a mantener cierta «compostura», una cortesía, una dignidad, una rigidez, una hostilidad a veces, una dominación, una intervención en fin que, por mínima que sea, contrarresta el abandono deseable para la degustación del otro. Si el conjunto de hombres y de mujeres se convirtiese de repente en estatua, en su carne y la actitud de este instante, creo que casi moriría de gozo recorriendo el mundo en el que pudiese contemplarlos y dar vueltas en torno a ellos cien veces por fin sin avergonzarme, con la devoción la impudicia y la minuciosidad del auténtico contemplativo.<sup>85</sup>

En estas palabras se desprende quizás lo que motiva al hombre de Henri Michaux: un cuerpo nunca cercano al espectador, un cuerpo nunca identificable en un marco espaciotemporal, un cuerpo nunca cuerpo y al mismo tiempo jamás signo. La realidad

---

<sup>84</sup> Michaux, «Pensando en el fenómeno de la pintura». En *Escritos sobre pintura*, 82.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, 86.

que vivimos es demasiado cerrada y tan influyente que no queda otra opción que acudir a otra dimensión. El artista no acepta al hombre real, menos insertado en la sociedad que él conoce, por esto no lo representa en el lienzo contextualmente dentro de una realidad cercana: la realidad de Michaux no es la realidad de Francis Bacon. La fuga a la cual él mismo recurre es la misma a la cual invita a quien disfruta de su arte, una incitación al abandono para poder gozar, finalmente y hasta impúdicamente, del puro acto contemplativo.

Una evaluación más general de ese hombre ayuda a penetrar tanto en la personalidad del artista como en los aspectos más figurativos de las obras en sí. Que se sirva o no de la mezcalina, el concepto de alteración de la forma no abandonará nunca a Michaux. Para este artista el cuerpo necesita ser mirado bajo más puntos de vista. Para empezar, un punto de vista médico y entonces analítico, clínico; al mismo tiempo nunca será puramente médico, porque mientras que la ciencia quiere justificar, quiere explicar, la intención aquí es ir más allá de lo común. El sufrimiento corporal no es ese sufrimiento genérico que percibimos normalmente, es un sufrimiento necesario para alcanzar la consciencia, la consciencia de nosotros mismos. Esta es, prácticamente, la necesidad del éxtasis corporal: un despertar la consciencia en la teoría de Bataille, un despertar la consciencia en la figuración de Michaux.

En los siguientes párrafos nos ocuparemos más de cerca de cómo se sacrifica el cuerpo y el hombre de Michaux; nos apoyaremos en los mismos aspectos utilizados para la valoración de la obra pictórica de Bacon.

#### **IV.5 HENRI MICHAUX Y EL SACRIFICIO DE LA FORMA CORPORAL: EL CUERPO DE LOS SIGNOS, LOS SIGNOS DEL CUERPO**

La pintura es aquel medio que permite a Michaux sentirse más libre. Con esta premisa trataremos de identificar qué tipología de sacrificio corporal se revela en determinadas obras. Desde luego el metro utilizado será *Documents*. Como se ha visto, en el debate entre lo informe y el arte informalista se concluye que nuestro artista se queda al margen de dicho movimiento, aunque su rechazo hacia cualquier etiqueta o corriente no le haya detenido de participar en exposiciones colectivas. No hemos citado integralmente la definición que de lo informe se da en la revista, porque nuestro enfoque

ha querido dirigir la atención sobre en cuerpo, una atención que no figura en la definición de este término. Se trata de una explicación dirigida al idealismo, en términos obviamente críticos por parte de Bataille, porque lo informe sirve para desclasificar, como ya hemos puntualizado. Aun así y como vimos en páginas anteriores, es un término que ha sido ampliamente utilizado en el ámbito del arte contemporáneo, y es por esto por lo que nuestro camino no ha podido no cruzarse con la cuestión de lo informe; sea por una afinidad lexical con el arte informalista, sea por la eventual aplicación que se le puede hacer directamente a la forma corporal. Procedemos con orden.

En la entrevista que ya hemos mencionado, la entrevista concedida a Jean-Dominique Rey en 1966, Michaux explica la llegada de la pintura en su vida y cómo en ese entonces la cuestión de la forma se asoma en sus palabras: “Me hice una vida nueva con la pintura. Significó el reforzamiento de elementos que yo había desdeñado. Me permite comprender lo que no había comprendido. En la medida en que un hombre debe darle la vuelta a su vida para recobrarla, tiene que aceptar sus ventajas e inconvenientes porque es una segunda vida, una vida para que la primera no le había preparado... Quizá al principio el hecho de que todo deba adoptar una forma provocase en mí una cierta angustia. Y después... Creo que en el futuro mi caso será menos raro.”<sup>86</sup> Pintar es una nueva oportunidad, una nueva vida en la cual igualmente se arrastran trozos de la vida anterior: la vida de los signos. Toman el control aquellos elementos que el pintor no solía considerar, pero realmente ya iban influenciando su estudio sobre la escritura. Angustiarle porque todo debe tener una cierta forma es justamente lo que le encierra en la prisión del sistema lingüístico, expresarse con la pintura le permite liberarse de la forma preestablecida. Toma lugar un primer sacrificio: el de los signos; signos que no serán más dignos de ser definidos así, signos que nos harán dudar sobre el ser hombre y el ser animal, un retroceder que ve en lo primordial su razón de existir.

Si con Francis Bacon hemos puesto la atención sobre el bajo materialismo, quizás más evidente que en la obra de Michaux, esto no excluye que una menor evidencia en las pinturas de este último deje el asunto de lado. Etiquetas y términos que lo cierran todo en sistemas definidos, sea por exigencias, sea por una comodidad crítica, desnaturalizan las teorías bataillanas, teorías cuyos elementos, reiteramos una y otra vez el concepto, pertenecen a un magma fluido y nunca estático. Sin olvidar nunca este enfoque,

---

<sup>86</sup> Jean-Dominique Rey, «La experiencia de los signos». En *Henri Michaux: obras escogidas 1927-1984*, 213.

clarificamos las motivaciones que juntan a estos dos pintores en esta investigación. Unas páginas atrás hemos anticipado las diferencias en la forma en la que ambos pintores se dedican al cuerpo en la obra artística, valiéndonos del pensamiento de Bataille como territorio común de desarrollo de dicho cuerpo en el lienzo. El primer indicio ha sido la consideración del mismo Bacon, su aprecio hacia Michaux. Retomando las palabras de Bacon, precisamente, Nicolas Cendo, en otro texto del catálogo *Henri Michaux: obras escogidas 1927-1984*, logra alcanzar una materialidad con referencia a la pintura de Michaux: “Efectivamente, esta se ve obligada a la encarnación, al peso y a la carga de la materia, de la carne, de un estado que tiene que ver con lo concreto; [...]”.

En esta aventura de la consciencia de lo vivo, la experiencia de la mezcalina será una tentativa trastornadora para llegar a ... «dibujar los momentos que, de un extremo al otro hacen la vida»...”<sup>87</sup>

La carne, entendida como el aspecto más material del cuerpo, tiene aquí su peso, un peso que se llega a reconocer en la tela gracias al movimiento de las formas: lo único concreto que queda en el lienzo es el rastro dejado por estos movimientos. El carácter más peculiar de estos humanoides es la vida que siguen conduciendo, que se encuentran en la obra casi de una manera independiente. Por esto la obra misma se hace de repente un lugar sin fin, amplio e indefinido que los acoge, activando una interacción entre las formas. Las palabras de Michaux en *Emergencias-Resurgencias* (1972) dejan muy claro el origen de la creación, un avance que en realidad es solo un avance ficticio: la forma no progresa, no llega a constituirse como un conjunto más complejo, se queda en su estadio primordial. Él mismo considera sus protagonistas con independencia, pues se presentan en la tela por sí solos, surgen en el espacio de la obra. El espacio. Este elemento de vital importancia que, en algunos lienzos, al quedarse completamente blanco, nos da aún más esta sensación de ser ilimitado; así parecen perderse estas figuras, en una eterna lucha entre figuración y desfiguración, indiferentes siguen y persiguen su propio movimiento. Esto es lo que leemos a través de las palabras del mismo artista:

“En ciento de folios, *uno a uno*, como enumerado (cuatro o cinco por folio, cada uno por separado en una invisible casilla, sin comunicarse el uno con el otro), el hombre llega a mí, el hombre inolvidable.

Sobre la página en blanco lo maltrato, o lo veo maltratado, flagelado, hombre flagellum.  
[...]

---

<sup>87</sup> Nicolas Cendo, «La agotadora necesidad». En *ibíd.*, 42.

Mucho más tarde empiezan a interactuar las formas, los personajes... y hay cuadro.”<sup>88</sup>

Una invasión de cuerpos: la muchedumbre que caracteriza la obra pictórica de Michaux es aquel elemento que dirige nuestra atención sobre la totalidad del lienzo, haciéndonos percibir la forma corporal como insertada en una tribu, un aspecto que, precisamente, ayuda a conferir dinamismo a la obra.

¿Cómo logramos acercar la revista *Documents* a las pinturas de Henri Michaux? El primer intento es aquel que se desvela a través de los artículos de la revista dirigidos a la forma corporal, a su descomposición; no se trata propiamente de una descomposición, es un mostrar la otra cara de cuerpo, la que escapa a la norma corporal. La huida lleva el materialismo hacia una toma de control. Este fenómeno altera la forma que bien aceptamos, llevándonos a la incongruencia de la fisicidad. En los casos más extremos la ritualidad del sacrificio interviene aportando un sufrimiento corporal necesario para que dicha practica vuelva a tener un valor universal. Hemos aclarado la cuestión del arte informal y de lo informe y es justamente ahora que este último vuelve a presentarse, acercando el trabajo pictórico de Michaux a la revista *Documents*.

Sin embargo, lo informe se vuelve prepotente en algunas fuentes que acercan al artista en cuestión a la revista de Bataille, fuentes que, sorprendentemente y como veremos, dan lugar a una triangulación, para así definirla: Bataille, Bacon, Michaux. Nuestro interés se dirige hacia la forma corporal, admitiendo la cuestión de lo informe enmarcado en la revista *Documents*, como un concepto afín al bajo materialismo, expresión de este, consecuencia de este, ahí adonde ya el materialismo de por sí incluye la debatida relación entre forma y materia.

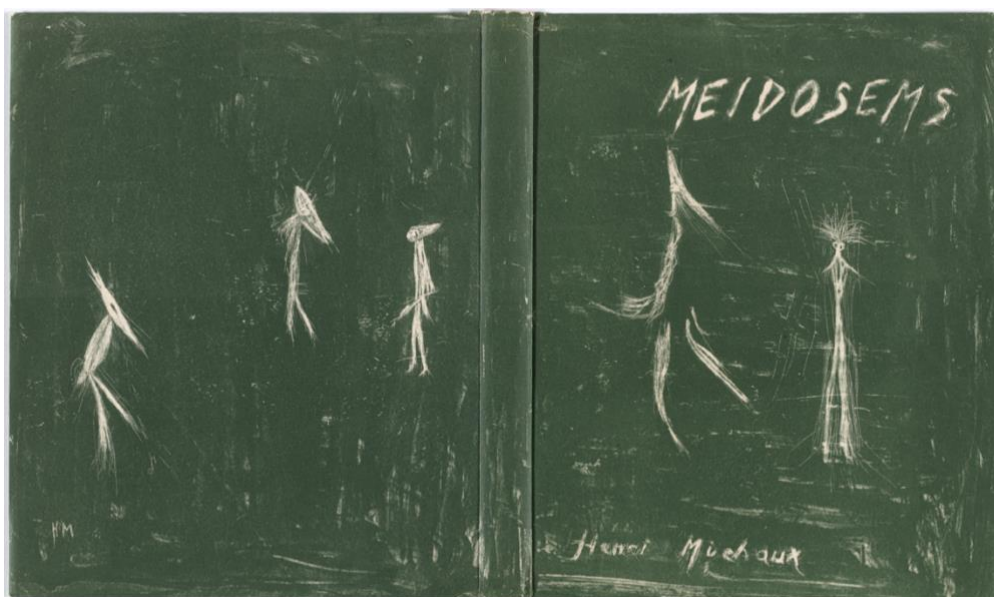
Michaux y el sacrificio de la forma corporal. El hilo trazado por la revista tiene su principio en la discusión sobre la norma corporal, dándonos ejemplos de alteraciones de formas plásticas en textos como “Art sumera” y “Le cheval academique”, ambos en el número uno de 1929. Todos los textos analizados después van más allá de la alteración, monstruosidad y familiaridad, puntos extremos que toman el control hasta llegar a un efectivo sacrificio. Un primer análisis de la obra pictórica de Michaux nos conduce a dos momentos en particular, momentos que no se escapan del todo del signo, pero que necesitan la pintura, necesitan un mínimo de figuración para que este medio pueda expresarse y hacerse cargo de la libertad deseada. Nos referimos a dos textos en

---

<sup>88</sup> Henri Michaux, «Emergencias-Resurgencias». En *Escritos sobre pintura*, 242-45.

particular: *Meidosems* y *Movimientos*. Se trata de textos híbridos, heterogéneos. El cuerpo aquí se nos presenta alterado y al mismo tiempo lleno de un primitivismo que nos ayudará a identificar la forma humana únicamente en su estadio embrionario, de modo que la forma no irá más allá de este estadio. La elección de estas obras quiere recorrer paralelamente el mismo camino que en *Documents*. En estas nos parece reconocer todavía un planteamiento teórico y explicativo sobre la norma corporal y la transgresión de la norma misma. Michaux se queda todavía atrapado en los signos: *Meidosems* es la huida de este mundo, el esfuerzo de crear una tribu cuya indefinición se pierde en el espacio; *Movimientos* no huye de los signos, los utiliza, haciéndose eco de lo primordial de una manera más explícita. En ambos momentos Michaux parece todavía precisar los signos para demostrar su enfoque hacia la forma corporal.

*Meidosems* es una obra de 1948, año en cual Michaux pierde a su mujer y por esta razón el dolor inunda la obra. Es un libro acompañado por doce litografías. La edición de 1949 añadirá la palabra “portrait” a la obra: *Retrato de los meidosems* (*Portrait des*



HENRI MICHAUX: *MEIDOSEMS* (CUBIERTA), 1948.

*Meidosems*), pero quitará las imágenes. No queremos detenernos ahora en el retrato, lo haremos al hablar de los rostros, especificando también la visión, o la no visión, que el artista tiene de estos. Igualmente notamos que aportar esta palabra al título de la obra ayuda a que tenga una cierta definición, pero lo que gana en el título lo pierde en las imágenes. Un agudo examen del título de la obra nos lo da Jean-Claude Mathieu en el artículo “Portrait de Meidosems”: “Le jeu de miroir du M initial el final renvoie de l’initiale de Michaux – [...] – à l’initiale

de Marie-Louise. [...] Entre les deux initiales, la forme pure, l'«eidos» au-delà de la chair détruite, jonction qui permet de rapprocher les deux M; de maintenir l'identité dans le métamorphisme perpétuel de Meidosem, prenant la forme de son affect (« Ils prennent la



HENRI MICHAUX: MEIDOSEMS (PÁGINA 75), 1948.



HENRI MICHAUX: MEIDOSEMS (PÁGINA 43), 1948.

forme de bulle pour rêver. Ils prennent la forme de liane pour s'émouvoir»)." <sup>89</sup> Marie-Louise es la mujer del artista y lo que une la primera y la última M es la forma, en griego "eidos". Esa forma que se pone entre las dos figuras es quizás una promesa de reconciliación, pero si pensamos que las litografías son ese sitio donde dicha reconciliación tiene lugar, nuestras expectativas son traicionadas. Los Meidosems no tienen forma, ni siquiera llegan a tener un aspecto humano reconocible. La idea de la forma es ficticia y engañosa. En todo esto cabe el sufrimiento al cual el cuerpo ha sido expuesto, un sufrimiento que se manifiesta en estos evanescentes seres, pasando por su aspecto fluido y al mismo tiempo negativo. Los tonos oscuros del fondo contribuyen a que las líneas se definan, pero nada más que esto.

Las imágenes no sirven para ilustrar las palabras, parecen más bien que solo sirven para librarlas, como el mismo autor del artículo sugiere. <sup>90</sup> No hay descripción, menos aún identificación entre el texto y las litografías. La sensación que se adueña de quien mira es sin duda la de una extemporaneidad. Las figuras a veces van de dos en dos, a veces solas; la falta de colocación, tanto espacial como temporal, nos hace dudar sobre la consistencia

<sup>89</sup> Jean-Claude Mathieu, «Portrait des Meidosems», *Littérature* 115, n.º 3 (1999): 18.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, 16.

de estos seres. En realidad, cualquier tipo de “eidos” está destruido, tanto para Michaux como para el observador.

El texto de *Documents*, “Art sumera”, ha puesto el acento sobre la escultura como sustitución de lo divino: el individuo como un doble. Los artículos del primer número de la revista establecen una libertad de la forma humana, libertad que se traslada a la tela (véase Picasso) y de la cual el arte primitivo resulta ser el testigo más relevante. *Meidosems*, veremos que no será solo esta obra, encarna tanto el doble como lo primitivo en su estadio embrionario, se trata de elementos claves en la pintura de Michaux. Así nos lo confirma Mathieu: “La configuration du Meidosem rapproche encore l’écrit de l’aquarelle. Deux ans auparavant, dans *Peintures et dessins*, Michaux avait donné comme objet à sa peinture la révélation du «double», du «fantôme» - «Je peins les traits du double» - , conforme non aux apparences extérieures de l’être, mais à ses sentiments at à ses émotions, «être fluidique qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus».”<sup>91</sup>

La fluidez es algo solo evocado en *Meidosems*, pero quizás la cuestión del doble es más evidente, una cuestión que arrastra consigo la monstruosidad, más allá de la piel, más allá de los huesos. Pintar el doble, según las palabras del artista, no preocuparse por la apariencia, representa el interés que se va hacia lo interior y trata de llevar este interior afuera, mostrarlo, pintarlo. Este es un proceso que incluye necesariamente un compromiso: para llegar a la esencia, la forma corporal paga su precio, un coste que ya hemos podido estimar hablando de Francis Bacon y el resultado puede ser lo monstruoso. “Les écarts de la nature”, intervención de Bataille en el número dos de *Documents* de 1930, como ya hemos podido ver, se dirige hacia la incongruencia corporal, aspecto que pertenece al mundo heterogéneo y que no es una dimensión nueva y sorprendente. Se trata de una exasperación de la forma humana, hasta el punto de llegar a la monstruosidad, un estadio que al mismo tiempo emprende la dialéctica de las formas, un estadio donde el ser monstruoso es también un ser seductor. Si miramos estos valores comunes de evaluación, no percibimos seducción cuando una forma humana horrible se presenta a nuestros ojos, solo percibimos incomodidad, una sensación que logra disimular algo que es intolerable, justamente porque se sale de una visión común, porque se sale de la norma corporal. Este texto pertenece a un bloque de artículos de la revista en la que se reflexiona sobre la forma humana, un bloque que se coloca después de haber razonado sobre el canon de la belleza, una ruta que poco a poco nos quiere acostumbrar a la trasgresión. La

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, 20.



consideración sobre lo monstruoso, este carácter que nos hace desviar la mirada porque es insoportable a nuestros ojos, lleva consigo su aspecto opuesto: la familiaridad, la otra cara necesaria a la primera.

*Michaux est-il seul?*, recolección de las actas ya citadas, incluye un texto que se ocupa de la cuestión de las formas en la obra pictórica del artista. Christiane Vollaire, el autor, lleva el aspecto de lo monstruoso hacia el universo infantil. Es justamente así que logra conectar lo primordial, y sus alteraciones de las formas, con el tema del doble: “Or l’univers des contes, lui-même ambivalent puisqu’il inclut la présence du méchant ou du monstrueux, est ici subverti par le fait que ce monstrueux n’est jamais défini, et de ce fait jamais assignable à une altérité identifiable. Dans l’univers de Michaux, le monstrueux semble toujours une outre figure de soi.”<sup>92</sup> El universo de los cuentos al cual hace referencia es el aspecto mágico y ritual que se desprende de estas obras; en estos cuentos quizás el tema de lo monstruoso podría tener una justificación, pues es un mundo que podría parecernos familiar, pero Michaux no lo define, lo deja ilimitado en sus formas y aun así logra darle consistencia e importancia. Lo que queda es únicamente la forma indefinida que sabemos que es monstruosa solo porque no es familiar, de modo que es ahora cuando el doble se insinúa. Las obras pictóricas en las cuales Vollaire logra detectar estos aspectos son las recopiladas en *Peintures et dessins*, texto editado en 1946 con cuarenta y tres reproducciones insertadas en el texto: “Pensando en el fenómeno de la pintura”. El fenómeno del doble, este doble que sale de lo monstruoso, es algo que se apoya en la teoría de Freud, según la cual lo monstruoso, moviéndose hacia la alteridad, llega a representar el doble con referencia a nuestra identidad más oculta.<sup>93</sup>

Lo monstruoso que Bataille nos obliga a mirar no es otra cosa que la irreductibilidad de la forma humana. Nuestro autor aplica a la forma humana ese “pensar según diferencia”, algo que para él puede hasta llegar a seducir, aunque sea horrorosamente. La seducción de lo monstruoso propuesta en la obra de Michaux no es tan explícita y directa. Utilizar el canal de lo primitivo para expresarla quizás no manifiesta la intención de seducir, pero el artista llega igualmente a la misma conclusión, pasando por un recorrido distinto. Estos seres en la tela, a veces presentados de dos en dos, escena que fácilmente se conecta al asunto del doble, somos nosotros, es nuestra interioridad ahí en el lienzo. El artista no puede evitar recurrir a los aspectos psicológicos. Si nos detenemos más

---

<sup>92</sup> Christiane Vollaire, «L’indéfinitions des formes». En *Henri Michaux est-il seul?*, 127.

<sup>93</sup> *Ibíd.*

precisamente en esta cuestión, notamos cómo él trata de intervenir sobre las ideas que vinculan nuestra perspectiva a un sistema dado a través de este canal. Igualmente hay alteración de las formas, pero ya a partir de nosotros, de nuestro yo. Es así como el doble se define, es así como Michaux declara pintar el doble: reconocerlo y aceptarlo es aceptar también el lado oscuro que hay en lo inconsciente, una alteridad que al fin y al cabo no se encuentra muy lejos.

Vollaire justifica así el doble como una manera violenta de actuar sobre la forma humana:

Cette volonté originelle de lutte contre la disparition du moi peut ainsi permettre d'expliquer non pas le sens, mais la force de ces images faibles dans leur indéfinition, informes dans leur virtualité. Ce trouble de l'ambivalence, dû, selon la formule de Freud à une « accentuation excessive de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle » justifierait alors la violence paradoxale de ces êtres sans substance, livrés à une disjonction permanente entre matière et forme, lignes en liquéfaction refusant de se laisser liquider, affleurant obstinément à la surface de la page.<sup>94</sup>

Este aspecto fluido de los seres, representados por Michaux, no llegan nunca a una definición de la forma corporal, se quedan siempre en una condición de margen entre forma y materia. El sacrificio al cual el artista les somete es como una condición de purgatorio y aun así afloran en la obra con insistencia. Este carácter es algo propio de las figuraciones del artista y es en este fenómeno cómo llegamos a reconocer su peculiar acto estético, un acto que solo se manifiesta en potencia, sin llegar nunca a una definición, así como sus formas.

Según Bataille, en su “Les écarts de la nature”, la monstruosidad, su incongruencia, es algo que se opone a las formas geométricas, a su regularidad. De igual manera una forma que queremos a toda costa como identificable y familiar se opone a la forma individual. Vollaire habla de ambivalencia: ¿nos atrevemos a decir dualismo? La irreductibilidad de los monstruos, mejor dicho, de las figuras humanas monstruosas, nos quiere acostumbrar a razonar siguiendo el pensamiento de la diferencia, dejando el de la similitud, un proceso que conlleva el pensamiento del dualismo, porque los desechos, vehículos de la monstruosidad, son parte de nosotros: “Ce qui fait architecture dans cette œuvre est la dénégation de toute géométrie architecturant par la revendication de la loque.” [...]

---

<sup>94</sup> Ibid.

Le travail pictural est donc une réappropriation du primitif au sens embryologique, l'assomption revendiquée d'une dimension radicalement originaire et régressive."<sup>95</sup> Hay que hacer una importante distinción: el doble, pintado o simplemente insinuado en el lienzo, no es otra cosa que nuestro propio carácter monstruoso, la manera en la cual Michaux lo lleva a la obra, nos lleva al carácter dualístico del hombre. El tratamiento que se le reserva es un tratamiento consagrado a la universalidad: el artista trata de despertar nuestra consciencia, pasando a través de la suya, para que reconozcamos esta monstruosidad como nuestra alteridad. El artículo de la revista, "Figure humaine" lo hemos presentado como un texto introductorio respecto al texto que trata de los monstruos, y esto es así porque ya hablaba de la negación de la figura humana, de sus desproporciones. Visivamente es algo que percibimos como una interrupción de la naturaleza, aunque sabemos muy bien que se trata de una visión que se coloca afuera del orden racional de las cosas. Nuestro orden racional, nuestra mente, la concibe automáticamente como algo lejano, una visión que no es otra cosa que un accidente aislado respecto al orden; la asumimos, así como una contradicción que confirma la regla. En el pensamiento bataillano este proceso no está contemplado, pues en él la desproporción es parte de la naturaleza, no se trata de fenómenos aislados, menos aún de fenómenos lejanos de nuestra percepción. El monstruo de Michaux, pintado como un doble, es aquella forma humana que tenemos que asumir como nuestro doble: es algo imposible de desvincular de nuestra naturaleza. El proceso pictórico que lleva todo esto a la tela es un proceso que vuelve a lo primordial, a la alteración de las formas, para así decirlo a la manera de Bataille, sirviéndose de la forma embrionaria. Lo que llegamos a ver es sin duda un ser monstruoso y de difícil identificación, pero al mismo tiempo Michaux nos lo propone en un contexto y en una forma que se sitúan en el origen de todo; en esto la figura no es imaginación pura, es arcaísmo, es universalidad.

Vollaire termina en estos términos su artículo: "C'est pourquoi, chez Michaux, la violence semble être d'abord celle que l'artiste se fait, à lui-même en maîtrisant avec el plus extrême rigueur tout désir d'accès à l'être, en ne posant comme affirmative que la volonté criante du renoncement à prendre forme et à déplier ses invaginations. En posant l'exigence paradoxale d'un ascétisme de l'informe."<sup>96</sup> A partir de su propio cuerpo, Michaux renuncia a adoptar una forma y es por esto que lo informe se manifiesta como una exigencia ascética. Según el autor de este texto, lo informe llega a ser impactante casi

---

<sup>95</sup> Ibid., 128.

<sup>96</sup> Ibid.

como una doctrina. Hemos visto cómo en el final del artículo se ha tratado el tema del doble y de esta forma humana como monstruosa; pero al principio ha habido toda una definición de lo informe según Michaux; esto es una aplicación de este concepto a la obra pictórica del artista. Quizás el término aplicación es el menos indicado. Considerando la definición bataillana de lo informe, sería más coherente decir que las formas artísticas de Michaux, aun representando el cuerpo, se entregan a lo informe. Desclasificar no quiere necesariamente decir poner en un lugar más bajo si se considera una clasificación; figurativamente hablando dichas formas ya no están en ningún sitio, ni alto ni bajo, la falta de identidad que las caracteriza está tan enfatizada que no hay equivoco que nos detenga: la indefinición es dueña de la obra.

Vollaire considera que tanto la forma como la materia faltan en la obra. A veces, según la técnica empleada por el artista, falta la forma, otras veces falta la materia. De todas maneras, el medio pictórico no es lo que siempre llega a definir esta dinámica, pero algo es cierto, las figuras son irreconocibles:

“Plastiquement, les formes privées de matière font l’objet d’un travail linéaire: celui du dessin, à l’encre ou au crayon [...].

Les matière privées de forme font l’objet d’un travail liquide, celui de l’aquarelle ou de la gouache [...].

Dans tous le cas, ce travail tourne toujours autour de la constitution d’entités sans identité, ou d’entités non substantialisées et de ce fait impossibles à définir ou à fixer dans une idée.”<sup>97</sup>

Unas líneas más adelante el autor hablará de ambigüedad, condición que no solo se adhiere a una indefinición que nos hace cuestionar sobre lo humano o lo inhumano, se trata también de identificar la imagen en su conjunto, se trata de detectar sus partes, juntar indicios que ayuden a reconocer esta identidad que tanto nos gusta definir. Pero este es precisamente uno de los puntos de apoyo que Michaux destruye, un punto de apoyo para quien mira su obra desde afuera.

La identidad del ser parece estar sacrificada. Si nos guiamos por el principio de la forma según Aristóteles, este es aquel que permite reconocer la cosa que pretendemos definir: es aquel principio que logra conferir una definición a algo que inicialmente es una idea, algo inmaterial. Este es justamente el principio que falta, este pasaje, el pasaje a través de la idea se destruye. Michaux quiere que la indefinición misma tenga más poder

---

<sup>97</sup> Ibid., 119.

en la obra, más poder que la forma. En lo informe bataillano, esta especie de manifiesto en contra del idealismo se encuentra en la promesa de libertad que la pintura hace a Michaux, pero inevitablemente el hombre, junto con su cuerpo, paga el precio de dicha promesa. “Il peut aussi apparaître comme l’acte même du geste artistique: arracher le visage du réel pour révéler son informité, pendre sa revanche sur la dictature de la forme, révéler la nature à l’état brut derrière le masque culturel de la visagéité.

Il semble donc y avoir une triple postulation de la puissance chez Michaux: contredire l’existence, poser un acte et dire le vrai. Vrai inassignable et irrécupérable, non pas de l’ordre platonicien de l’idéal, mais de l’ordre bataillien de l’informe.”<sup>98</sup> La forma se impone como una dictadura, es una máscara cultural, esa máscara que nos cubre el rostro. Aunque Vollaire, en este caso, hace referencia a la cara, porque las cabezas son una gran obsesión para Michaux, pero en general no cabe duda de que es algo que se identifica en la obra pictórica del artista, no importa qué parte corporal sea predominante. La búsqueda de la verdad se va hacia una verdad irrecuperable, en el sentido de que lo informe irrumpe en el lienzo y el “orden” bataillano se hace eco de lo informe en la pintura de Michaux. Veremos más adelante cómo esta estética será concretamente invasiva cuando en el lienzo se vean rostros y caras como los únicos protagonistas. El planteamiento que se dirige hacia la forma, la falta de la forma, la forma deshecha, es un proceso que mira al mismo tiempo a una recuperación. Como hemos podido analizar, hablando de la disputa entre lo informe y el informalismo, el problema de la definición es bastante ambiguo. Sería quizás restrictivo, y limitante también, considerar lo informe bataillano en un perímetro que se debate entre la descomposición de la forma y la aparición de esta en el lienzo. No habría que evaluar el asunto de una manera tan categórica, pues esta es una actitud de la cual Bataille justamente se escapa y quiere que nosotros también la evitemos. La definición de lo informe, algo parecido a una araña o a un escupitajo, no excluye por completo la presencia de la forma en sí. Ha quedado muy claro que este término del diccionario de *Documents* busca golpear el “redingote mathématique” que los académicos ponen a todo: en realidad el universo, en su ser informe, no se parece a nada. La misma descripción se mueve entre la nada y, al límite, se parece a una araña o a un escupitajo. La pretensión de encasillar esta palabra, lo hace todo más complicado. En el caso de Michaux, ¿se trata de deshacer la forma o dejar que surja en el lienzo?

---

<sup>98</sup> Ibid., 122.

Al seguir hablando del cuerpo, deberíamos de admitir una forma en la obra. La identificación de esta forma en la pintura sea como sea, no es algo puramente estético y visual. Antes de preocuparnos por la percepción en sí, por la contaminación que esta percepción llega a tener en nuestros ojos, el asunto es cambiar primero nuestro planteamiento hacia la obra, acercarnos a esta ya libres de un sistema que nos impone tanto la etiqueta como la identificación a toda costa. Como hemos evidenciado antes, lo informe se desarrolla como una crítica al idealismo. La revista *Documents* actúa a través de dos canales distintos: uno teórico y uno visivo; ambos parecen no compenetrarse y mantener una trayectoria independiente y caótica, algo que precisamente nos desplaza y sorprende. Al mismo tiempo se trata de un expediente, es una metodología que busca deshacer nuestras ideas, antes de deshacer el cuerpo y sus formas.

Michaux, así como Bacon, no aniquila por completo al hombre; cada pintor le confiere una identidad distinta y cada uno pretende primero romper un sistema para luego liberar el cuerpo. La mayor diferencia entre los dos pintores se encuentra justamente en la identidad de estos, en lo que queda, mejor dicho, de esta identidad. Hemos podido lograr definir el hombre de Bacon como un hombre contemporáneo, por sus indumentarias y también su relación con el espacio pictórico. El hombre de Michaux no está cargado de todas estas características, y más bien se define por su ser primordial. El sacrificio formal que se le aplica se va un paso más adelante hacia la indefinición. Pero igualmente queda la esencia del hombre en el lienzo, quedan fragmentos de hombre, un hombre que deja de llevar consigo el hombre antropocéntrico para definirse solo con sus rasgos más esenciales. Para contestar a la pregunta que hemos planteado antes, o sea si la obra pictórica de Michaux deshace la forma o deja que surja en la tela, podríamos afirmar las dos cosas. El mismo artista ha declarado que no tenía nada que hacer, pues más bien lo que pretendía solo era deshacer. Por otro lado, los rostros aparecían en la tela de una manera independiente a su voluntad.

Hay algo de lo cual podemos estar más seguros: las formas corporales de Michaux, nutriéndose de su propia alteridad, regresan a lo primitivo. *Movimientos* se hace cargo de esta ritualidad. Esta obra, todavía una obra mixta por su atención al estudio de los signos, vehicula esta actitud teórica hacia la forma corporal, una actitud que pasa por la crítica hacia el sistema lingüístico. Se trata de una obra publicada en 1951, donde páginas y páginas llenas de tinta china nos muestran los movimientos de estos humanoides. No es la primera vez que el artista se enfrenta con esta tipología de obra. Si miramos por ejemplo una obra de 1944, obra sin título, se trata de todo un estadio antecedente a *Movimientos*.

En ese estadio la huella de los signos o de un cualquier tipo de sistema de comunicación, sigue reconociéndose; se trata de un estudio sobre el sistema de dichos signos, el alfabeto de Michaux. Aquí las formas humanas parecen dibujos rupestres. Estos signos se



HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO (ALFABETO), 1944.

transformarán en humanoides, Michaux no logra dejar atrás la forma humana, en su mente no se puede evitar el representarla. Estos trazos negros quizás somos nosotros, libres en un espacio exactamente libre. Con el pasar de los años y de una manera ordenada, dichas figuras llenan la superficie de sus obras, se aglomeran en estas caóticamente.

Nina Parish dedica espacio a esta obra y nos la presenta así en su *Henri Michaux: Experimentation with signs*: “*Mouvements* is the first book to be published by Michaux that contains signs alongside texts in poetry and prose. The dual generic status of this publication points to its highly experimental nature. Through the interface of visual and verbal elements, Michaux continues his reflection on the possibilities of using the graphic sign for signifying and communicative purpose, thereby attempting to transcend what he regarded as the restrictive limitations of language.”<sup>99</sup> Colocamos aquí esta obra por su cercanía con las formas primitivas, algo que conlleva automáticamente un carácter ritual

---

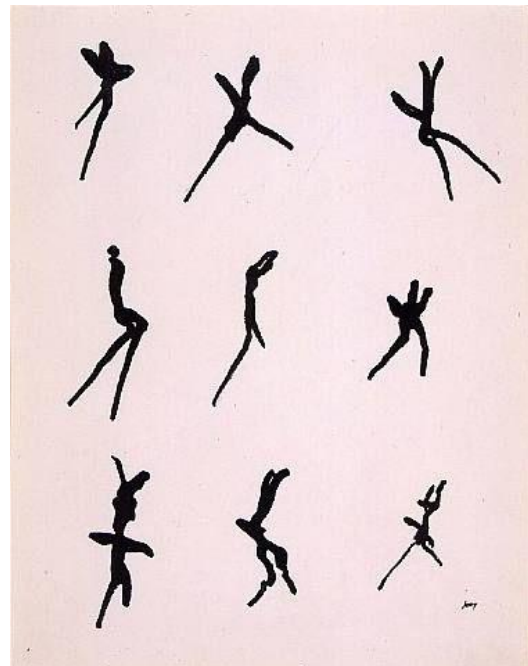
<sup>99</sup> Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, 25. Cómo nos explica la autora del texto, esta obra de Michaux ha sido editada más veces en los años, editada y al mismo tiempo retocada, a demostración de la interdisciplinariedad con la cual Michaux solía caracterizar sus producciones, dejándolas siempre abiertas y nunca terminadas por completo.

y ceremonial, presentándonos la silueta de un hombre universal, en su forma y en su esencia. Los artículos de *Documents* que han cerrado este primer camino, “Sacrifice humains du Centre-Amérique” y “Kali”, han querido poner en evidencia el valor de la muerte en relación con el sacrificio, destacando un carácter que va más allá de la simple muerte, pues se trata de un fenómeno que lleva consigo el gusto por la muerte. Según la teoría del sacrificio, la que va en ayuda del autor del primer artículo, Roger Hervé, los aspectos rituales son los que justifican estas prácticas, aspectos que, al igual que cualquier otra religión, forman parte de un dogma, lo constituyen. Por otro lado, Bataille, sirviéndose de la diosa Kali, nos ha mostrado cómo la misma diosa cumple el sacrificio, tanto de animales como de seres humanos, sin esperar a que los hombres los cumplan como una ofrenda para ella.

No llegamos a ver este grado de brutalidad en *Movimientos*, pues aquí la muerte no se manifiesta. En este caso, es solo el aspecto ritual lo que se considera. Michaux trata primero de llevarnos a lo primitivo; hace falta una regresión, que es la que nos permite luego entender estos actos sangrientos. Los hombres que protagonizan la obra, que toman el control de esta, porque de hecho hay más pinturas que palabras, parecen perseguir un ritual, es el ritual del movimiento, que va del interior al exterior. Al mismo tiempo resulta imposible identificar un mismo movimiento a lo largo de estas páginas. Esta es la expresión de aquella libertad que el artista ha buscado, encontrándola en la pintura.



HENRI MICHAUX: *MOUVEMENTS*, 1951.



HENRI MICHAUX: *MOUVEMENTS*, 1951.

El libro se divide en cuatro partes, una decisión que podría despistar, una metodología que deje poco espacio a la libertad, pero en realidad, además de contener



una cierta ritualidad, es algo que expresa plenamente el movimiento que se quiere alcanzar. Parish nos explica esta peculiar distribución : “The first two sequences contain fifteen pages of signs and the second two, which follow the text in verse, contain seventeen pages. It was Michaux’s editor and close friend, René Bertelé, who chose the signs and through this methodical division he appears to place equal importance on each section of signs in terms of length, although they all differ in thematic content.”<sup>100</sup> Bertelé, editor y amigo de Michaux, decide entonces dar una estructura al libro. Definirlo libro es algo atrevido, pero quizás es esta la razón, pues se decide aplicarle una especie de regla para no dar vida a un libro lleno de confusión. Saber que esta idea no viene directamente del artista es algo que confirma aún más su híbrida personalidad. Al mismo tiempo esta obra no da por completo el salto hacia la pintura. No asistimos a un momento donde Michaux abandonará por completo el estudio de los signos o el mismo arte; por el contrario, cada medio será más o menos utilizado según el momento, de esta manera se intenta contaminar el texto escrito con el arte, ahí adonde dicho arte explota y supera a las palabras.

Se materializa aquí la muchedumbre de Michaux. La arquitectura que Bertelé confiere a esta obra igualmente no aplaca la rebeldía de estos humanoides, hombres que saltan de una hoja a otra, desplazándose. Pero el verdadero movimiento no se encuentra en estos saltos, se encuentra en esta especie de clímax, donde las figuras se nos presentan siempre más agitadas. Si tomamos como ejemplo la primera sección del libro, esto es lo que pasa hojeando las páginas:

The signs in the first section are composed with thick brush-strokes and bear a resemblance at times to primitive or childlike representations of human beings, birds, animal and insects. They start off in a very ordered, regular structure, which seems to imply lethargy and slowness. As the reader turns the pages, this rigid linear structure starts to disperse, and the brush-strokes become less controlled. This connotes a gradual acceleration, and yet the signs revert periodically to a more rectilinear layout on the page. Towards the end of the section, the signs appear to be dancing, fighting, moving more and more quickly, growing larger until a blank page puts a definitive stop to this acceleration.<sup>101</sup>

La descripción dada por la autora explica con claridad el sentido de la obra, nos explica el sentido de los dibujos. Michaux representa, con un simple pincel y una tinta negra, un universo, una muchedumbre, una tribu. Nos parece visualizar un conjunto de

---

<sup>100</sup> Ibid., 33-34.

<sup>101</sup> Ibid., 34.

hombres que, poco a poco, aunque atrapados en la hoja blanca, se mueven, logran materializarse y vivir. Pocos trazos los representan en la página blanca, otro elemento más del arte de Michaux, en estas páginas donde se sienten cómodos. En esta regresión, el artista trata de crear un espacio de libertad que los haga mover afuera de cualquier sistema y restricción. La estructura del libro, en ese caso, parece hacerse eco de los marcos en los cuales Bacon solía meter a sus hombres, estos hombres que se escapan de la forma, de sí mismos, sin perder ni un mínimo de naturaleza, mostrando cómo este proceso les pertenece. Otra vez visualizamos la regla y junto con esta su propia transgresión. Además, el mundo que Michaux logra construir para esta tribu se acompaña con animales, de modo que el hombre no es el único protagonista de estas páginas. En esta muchedumbre figuran hombres adictos a la vida, aunque su cuerpo no respeta ninguna forma. El sacrificio de la forma se nos presenta ya con una cierta coherencia, siguiendo un ritmo que lo hace todo natural. El sufrimiento no está contemplado todavía, el sufrimiento corporal llegará pronto para Michaux y él no tardará en trasladarlo a la obra.

Miramos a los hombres de *Movimientos* y vemos cómo tiene lugar la teoría del sacrificio, esta “justificación” de la ritualidad. Retomando el artículo de Elza Adamowicz, “Henri Michaux peintre: faire corps”, logramos ver el cuerpo de los signos que se mezcla con el cuerpo de la tribu, pero este último es más fuerte y parece tomar el control. Adamowicz menciona unos versos del libro, de la parte que se identifica más con un libro, donde Michaux nos explica este hombre:

Homme arc-bouté  
homme au bond  
homme dévalant  
homme pour l’opération éclair  
pour l’opération tempête  
pour l’opération sagaie  
pour l’opération harpon  
pour l’opération requin  
pour l’opération arrachement.

Ci ces dessins évoquent la silhouette humaine, il s’agit souvent d’un corps tronqué, homme-tronc, sans tête ni bras, avorton, embryon, spermatozoïde, formes qui s’effilochent en filaments, en bave, en bavures, en ratures; l’homme dans ses mouvements, ses élans, ses arrachements plus que dans ses contours.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Adamowicz, «Henri Michaux peintre: faire corps», 17-18.

Siguiendo las palabras de Michaux nos figuramos un hombre de acción, no importa cualificar esta acción, solo importa demostrar que muchas metamorfosis pueden tomar lugar, muchos cambios vehiculados por el movimiento de estas formas. En algunos momentos nos parecen formas indefinidas, en otros nos parecen animales, en otros nos parecen hombres, pero lo que nos parece no logra definir lo que tenemos delante, aun más cuando esta muchedumbre y su vagar por las hojas está interrumpida por palabras o por hojas vacías. La autora habla de cuerpos mutilados, cuerpos con un aspecto de embrión, cuerpos en los cuales las partes que deberían de serlo tal se alejan. Lo que queda de este hombre es solo la manifestación de sus impulsos, sus formas y sus contornos han sido sacrificados para permitir sus “mouvements”.

#### **IV.6 EL CUERPO Y SUS PARTES: ORGANICIDAD Y METAMORFOSIS EN LA OBRA DE HENRI MICHAUX**

Organicidad y partes corporales. Este segundo camino es algo más profundo respecto al primero, es aquel camino que nos lleva hacia el ser animal, hacia esta confusión visual que genera desconcierto en el espectador. El primitivismo y la regresión teorizados por Michaux ahora no pertenecen únicamente a los signos, se asomarán en los lienzos, llevando al ser humano hacia un continuo devenir. Una metamorfosis persistente alcanzará al hombre de Michaux. Los artículos que hemos analizado en *Documents*, los que se refieren a este camino, son quizás los más impactantes, pues las partes corporales se insinúan entre las páginas, dando lugar al sacrificio, pasando por la interioridad del hombre, manifestando efectivamente su interior. “Œil”, “Le gros orteil”, “Abattoir”, “Métamorphose”, “L’homme et son intérieur”, nos han llevado más adentro, más lejos, hacia una alteridad que está a nuestro alcance, porque se encuentra adentro de nosotros.

En el caso de Bacon la identificación de las partes corporales destacadas del conjunto ha sido algo más evidente. Desde un punto de vista figurativo las mutilaciones y el tratamiento brutal que se le ha reservado al cuerpo han sido algo efectivamente nítido, nítido para nuestros ojos. De una manera más general, la organicidad que explota desde el interior de sus hombres es algo perceptible en varios puntos del cuerpo. El Michaux artista no nos lo pone tan reconocible y la primera consideración que hay que hacer es que la interioridad para él está representada por la consciencia y será esta misma la que llevará afuera los elementos orgánicos. La consciencia para este artista es un órgano, la

mezcalina es aquel medio que ayuda a tratarla así, como si fuera un órgano objeto de estudio, por lo menos esta ha sido su intención.

Florencia Abadi, autora del artículo “Henri Michaux: animalidad y consciencia”, nos propone un enfoque que enmarca la experiencia con la mezcalina en la exploración de la consciencia, pero al mismo tiempo es necesario primero identificar la función de la consciencia en sí, sin considerar ningún tipo de alteración: “El trabajo de la consciencia consiste en un esfuerzo por mantenerse en «un estado de conocimiento de la situación indefinidamente cambiante», «es en esto en lo que se ocupa la inteligencia, de modo capital y prioritario, y no lecturas, estudios, exámenes» (*Les grandes épreuves*). El hombre, en su estado normal, se dedica básicamente a captar la situación y ponerse de acuerdo con ella. [...] La consciencia, el espíritu, opera de forma inconsciente como un órgano del cuerpo.”<sup>103</sup> Hablando de la mezcalina, de su rol y de la visión que Michaux tiene de esta, hemos podido subrayar ya cómo para él se trata de un medio que modifica nuestros apoyos, fenómeno que nos lleva hasta el enigma, hasta la incertidumbre. Esto es lo que sucede cuándo la consciencia está sometida a una alteración. La autora del texto nos explica que el trabajo involuntario que la consciencia hace es el de ponernos conforme a cualquier tipo de circunstancias, ponernos cómodos, ponernos en un estadio de aceptación. Este fenómeno es involuntario, opera como cualquier otro órgano de nuestro cuerpo, es un estadio que vehicula el control sobre una circunstancia dada. Este mecanismo se desarrolla inconscientemente, es lo que solemos identificar como normalidad. La mezcalina, los alucinógenos en general, alteran esta normalidad, nos descontrolan respecto a las situaciones que se nos presentan, pero es precisamente esto lo que Michaux pretende alcanzar: conocer más a fondo la consciencia, poder analizarla en sus momentos de alteridad, para que seamos más consciente de ella y de su funcionamiento, como si fuera un verdadero órgano del cuerpo.

Este planteamiento, además de llevarnos otra vez hacia los aspectos médicos de la cuestión (no nos olvidamos de que el artista siempre ha querido documentar estos acontecimientos, analizarlos, hacer diagnosis) es algo que pasa a través de su propio cuerpo y es el primer ejemplo de metamorfosis, de observación de un devenir que se perpetúa, muy difícil de fijar con las palabras y con el arte. El territorio en el cual estamos adentrándonos es algo conocido, nos lo ha presentado Gilles Deleuze en su texto sobre

---

<sup>103</sup> Florencia Abadi, «Henri Michaux: animalidad y consciencia», *Aisthesis* n.º 50 (diciembre de 2011): 102-3.

Bacon: *Francis Bacon: la lógica de la sensación*. La autora del artículo en cuestión no puede evitarlo, de manera que esta metamorfosis continua, que se exprese figurativamente o solo psicológicamente, es algo que la lleva a nuestro primer pintor analizado. Deleuze nos ha hablado de “zonas de indiscernibilidad” entre el hombre y el animal. Estas son hechos comunes que generan un espacio de relación donde es imposible definir los límites que marcan cada uno de estos. Abadi toma en examen el texto de Michaux titulado *Ecuador*. No queremos detenernos ahora sobre este escrito, nos interesa la cuestión que pone en relación el ser hombre con el ser animal: “Esta potencia del hombre solo puede actualizarse en la búsqueda de comunicación, que será también de comunidad, de fraternidad, con los animales. Sin embargo, podría argumentarse que no se trata aquí de un hombre que deviene animal, sino más bien de un animal que deviene hombre, que ingresa en la esfera humana del lenguaje.”<sup>104</sup> Estas reflexiones se dan muy fácilmente por dos razones básicas: la primera es el viaje, este interés que Michaux ha demostrado hacia las otras culturas, hacia lo que se puede considerar como una diversidad respecto a su propia proveniencia; la segunda motivación se relaciona con la primera y es el estudio de los signos, el medio de comunicación que más nos identifica, otro punto de apoyo.

Comprobamos la compenetración de varios ámbitos y detectamos la importancia del lenguaje como un símbolo que identifica al hombre con un determinado estadio evolutivo. Al mismo tiempo reiteramos que en esta investigación no progresamos según la voluntad de etiquetar los argumentos y los protagonistas que los llenan, pues esto no respetaría la naturaleza de ninguno de ellos. Michaux, como ya hemos especificado, utiliza el instrumento del primitivismo para el hombre, sobre el hombre. Regresar es también tomar consciencia, así que, de acuerdo con la autora del artículo, la cuestión no necesita pararse sobre quién va al encuentro de quién: el hombre hacia el animal o el animal hacia el hombre. Por esto mismo caemos otra vez en un sitio híbrido, en un margen donde solo se concibe este continuo devenir sin ninguna definición. Seguimos con el artículo de Florencia Abadi. Esta, haciendo referencia a dos textos de Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La lógica de la sensación y Crítica y Clínica*, nos habla del devenir animal:

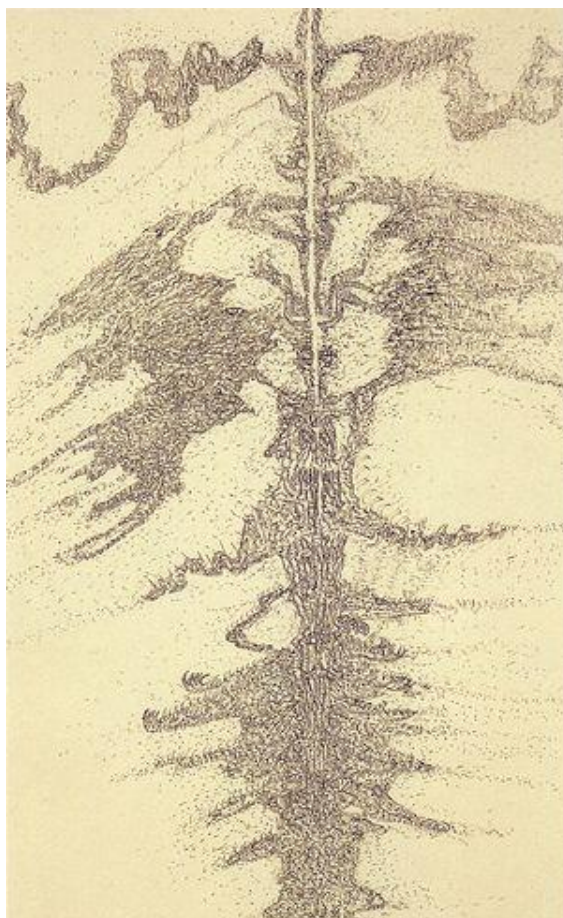
Pero esta oscilación no debe anularse, sino que ella misma ilumina uno de los aspectos más interesantes del concepto deleuzeano de «devenir-animal» se trata aquí de hallar un espacio

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, 96.

entre el hombre y el animal. « El hombre deviene animal, pero no lo hace sin que el animal al mismo tiempo devenga espíritu», se trata de «el hecho común del hombre y del animal» (*Francis Bacon*). «Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación» (*Crítica y clínica*).<sup>105</sup>

Acercar a Francis Bacon y a Henri Michaux puede parecer atrevido, puede parecer hasta inconsciente. Si intentamos reconocer que el territorio común, el ámbito que los puede acercar es el pensamiento de Georges Bataille, logramos encontrar una justificación, logramos encontrar nuestra tesis. El segundo aspecto que hemos extrapolado de *Documents* tiene su propia lógica, pues aquí las partes corporales, el ojo, la boca, el pulgar, las hemos encontrado como alternadas en textos de una naturaleza más teórica. Proceder con orden y relacionarlos con Michaux tratando de pasar por el mismo orden es algo complicado, pero sin duda hay un primer elemento que podemos extraer y es la organicidad, esta que nos lleva a una constante metamorfosis en su pintura. Decir que la consciencia es un órgano nos llevaría directamente a aquellos dibujos donde el



HENRI MICHAUX: ABOESCENCES INTÉRIEURES, CA. 1962-1964.

---

<sup>105</sup> *Ibíd.*

cuerpo falta y solo quedan rastros de una actividad psíquica, como es el caso de los dibujos mezcalinicos. En estos el cuerpo es llevado a un grado cero, en estos solo reconocemos la actividad frenética de nuestro interior, de nuestra organicidad. El fin de este estudio es detectar una organicidad que todavía esté relacionada con su propio cuerpo, queremos ver qué ocurre a este cuerpo sacrificado y en continuo devenir.

Nathalie Barbeger, en un artículo completamente enfocado sobre la boca como un órgano independiente del rostro, nos ayuda a imaginar cómo esto ocurre en ambos pintores y a partir de la revista objeto y arranque de esta investigación. *Documents* es el escenario donde la confusión entre formas humanas y formas animales se nos ha mostrado con prepotencia: “Ce qui obstinément intéresse Bataille, c’est la bordure, le passage, la frontière toujours emportée, là où ça part. En ce début des années trente, ses articles pour *Documents* interrogent l’humanité de l’homme, question qui longtemps fut résolue, et l’est encore, par la pensée du propre. [...], Bataille privilégie d’emblée la confusion des formes humaines et bestiales.”<sup>106</sup> La autora evidencia, además, cómo las bocas que gritan de Bacon, sin que ninguna palabra la atraviase, dejan que esta animalidad salga de dicho órgano: a través de este. Igualmente, Michaux. En el siguiente párrafo nos ocuparemos más detalladamente del rostro en su pintura, pero es necesario ver cómo el acto de liberación que tiene lugar ahora es algo que se desprende de su pintura. Barbeger cita unas líneas del texto de Michaux “Pensando en el fenómeno de la pintura”, donde el mismo artista nos explica cómo todo se manifiesta e interactúa en la cara, dejando que esta liberación pase a través de un grito: “«Derrière le visage aux traits immobiles [...] ou autre visage supérieurement mobile bouillonne, se contracte, mijote dans un insupportable paroxysme. Derrière les traits figés, cherchant désespérément une issue, les expressions comme une bande de chiens hurleurs... Du pinceau et tant bien que mal, en taches noires, voilà qu’ils s’écoulent: Ils se libèrent.»”<sup>107</sup>

Detrás de la cara hay otra cara, más viva, más pulsante. Detrás de los trazos hay otros que parecen agitarse como una manada de perros aulladores. La pintura es el medio que permite esta liberación. Las mismas palabras de Michaux nos acercan a Bacon. Cuando este último hablaba de quitar capas, decía que su obra no era brutal, no era horrible, pues él solo se ocupaba de llevar la realidad al lienzo, de quitar unos cuantos velos, estos que nos cubren los ojos y ofuscan las zonas de indiscernibilidad, quitando de

---

<sup>106</sup> Nathalie Barbeger, «Bouche bée», *Rue Descartes* 38, n.º 4 (2002): 75.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 76.

nuestra vista los territorios híbridos. Una obra muy impactante de Michaux, un acrílico sobre papel del 1979 que ha sido incluido en la exposición del Guggenheim de Bilbao, *Henri Michaux: el otro lado*, nos ejemplifica plenamente lo que estamos analizando ahora. El perfil que tenemos adelante es un perfil animal, un león quizás, por la masa de pelo que se le distribuye alrededor de la cabeza. Los colores de la gama roja lo hacen intenso, acentuando aún más esta intensidad en su mirada. La boca es este elemento ambiguo que nos hace cuestionar, nos hace dudar si se trata de un animal o de un ser humano. No nos parece un grito de desesperación o de liberación, la liberación tiene lugar



HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO, 1979.

en la emanación de la animalidad, de modo que seguimos hablando de la esencia del animal, del hombre. Más bien, este grito, es un grito de ferocidad, de afirmación. Bataille, en el artículo en cuestión “Bouche”, nos advierte que se trata de un canal, más que de un orificio y es a través de este canal cómo solemos expresar nuestros impulsos, mayormente los impulsos más violentos: “[...] mais à peine ces impulsions deviennent violentes qu’il est obligé de recourir à la façon bestiale de les libérer.”<sup>108</sup>

La definición “Métamorphose”, en el diccionario de *Documents*, está dividida en tres partes distintas. Ya la hemos analizado en el capítulo dos y hemos visto cómo a partir de unos simples disfraces que nos “convierten” en animales, definición de Marcel

---

<sup>108</sup> Bataille, «Bouche», *Documents* n.º 5 (1930): 300.



Griaule, empezamos a sentir la necesidad de cambiar nuestra piel, de salir de esta, porque, como nos explica Michel Leiris, este impulso dictado por la curiosidad nos lleva más allá de la suficiencia. Georges Bataille concluye la definición y ya estamos al otro lado, ya sentimos que un nivel “superior” se confiere a los animales, estos que viven adentro de nosotros, en una jaula que es nuestra propia piel.

Retomando esta definición volvemos a Michaux. ¿Dónde alberga el animal en sus pinturas? La última tela vista no es el único ejemplo. Ya en la discusión sobre la forma, evaluando la obra *Mouvements*, en algunas ocasiones y al lado de estas figuras humanoides, hemos visto seres que no eran seres humanos, llenos de sus propios movimientos. Se trataban, más bien, de unas raras formas, más pequeñas, que acompañaban al hombre. La consciencia como un órgano, la interioridad que se expande en lo de afuera lesionando el cuerpo, haciéndose un lugar en el espacio exterior y por esto mismo sacrificando los límites de este cuerpo, es un proceso que nos lleva también hasta la animalidad. Ahora es todo más sangriento y más evidente y no podemos evitar mirar los cambios que se plantean en las obras, no podemos dejar de mirarlos. Los signos y la escritura en general ya habían sido contaminados por este espacio común, pues la animalidad ya iba insinuándose antes, para luego acudir a la pintura.

Evelyn Grossman examina este aspecto en el texto “L’écriture insectueuse d’Henri Michaux”; se trata de una parte de un libro que examina las alteraciones que tienen lugar a través del lenguaje. Como el mismo título sugiere, se considera de qué manera la forma animal penetra en la escritura, pero este evento se convierte en algo más: la escritura no es solamente la escritura como medio de comunicación entre los hombres, la escritura es ahora el cuerpo de la escritura. Este enfoque nos llevará así al cuerpo en sí y al representado en la tela: “L’hybride, l’homme-animal, serait le corps d’écriture que Michaux s’efforce de construire; entre signe peint et signe écrit, il incarne la recherche constante chez lui des formes instables, en suspens entre l’un et l’autre (signe et tache, trait et trace, bête et homme).”<sup>109</sup> Que se trate de signo, que trate de trazos, hasta llegar a la pintura, la bestia y el hombre se confunden, inevitablemente. Si quisiéramos reconsiderar la definición “Métamorphose” de *Documents*, estaríamos ahora más cerca de las palabras de Leiris: este cambio necesario de la piel, esta curiosidad de salir de nuestra piel hacia una constante exploración debería de ser una expresión normal de

---

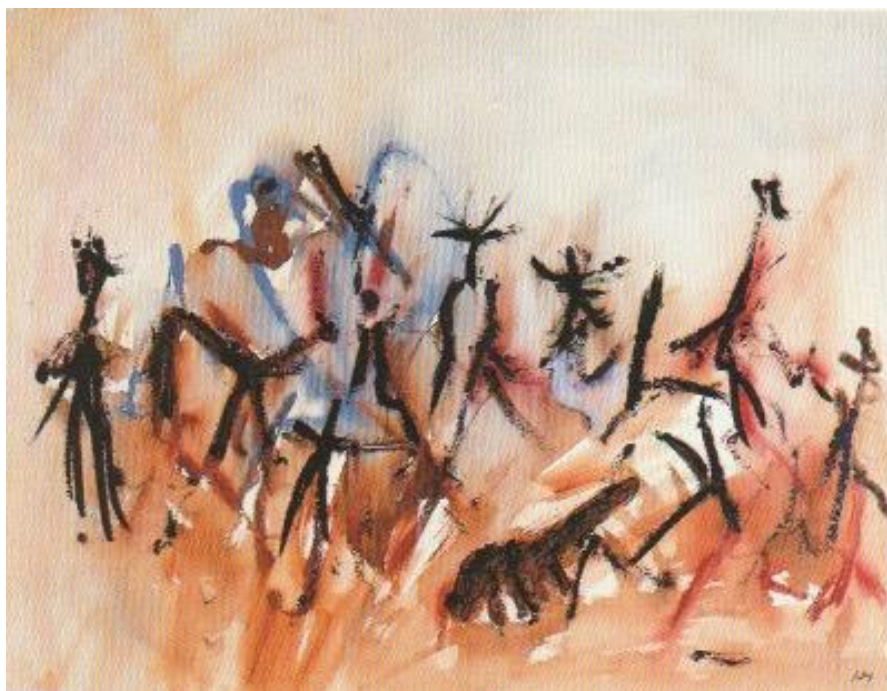
<sup>109</sup> Evelyn Grossman, «L’Écriture insectueuse d’Henri Michaux». En *Altérations, créations dans la langue: les langages dépravés*. Ed. por Anne Tomiche (Clermont Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001), 169.

nuestra naturaleza. Esta alteridad que se quiere alcanzar no supone un llegar a otro estadio del ser humano. Ser un objeto, o cualquier otra cosa, no hace ninguna diferencia, lo importante es transgredir los límites, dar el paso para que nuestra curiosidad esté satisfecha por completo.

Unas series de guaches sobre papel, obras datadas alrededor de *Movimientos*, nos llevan a una dimensión de metamorfosis donde la animalidad se nos presenta de una forma muy peculiar. La confusión que las obras nos generan es debida a la confusión entre el ser hombre y el ser insecto. Proponemos estas pinturas porque representan figuras cercanas a los humanoides de *Movimientos*, pero ahora la dimensión de los signos se pierde aún más debido a la introducción de los colores. El exclusivo uso del negro en la antecedente obra nos acercaba a los ideogramas chinos, propagaba esta sensación de que todavía un mínimo de sistema lingüístico seguía presente. El color ahora nos lleva al espacio artístico y aquí la pérdida de la personalidad y de la identificación es más probable. Las multitudes de 1952 actúan en este sentido, pero el sacrificio del cuerpo requiere unas cuantas observaciones. La primera que tenemos en cuenta deja más espacio a los rostros respecto a los cuerpos. Quizás las únicas partes más distinguibles son los ojos, pero al mismo tiempo las caras se superponen generando confusión. La forma corporal no se desarrolla lo suficiente para poder distinguir los brazos o las piernas y todo se mezcla con el espacio que los acoge. La siguiente obra no se preocupa mucho de las caras y se diría que las figuras de *Movimientos* se hayan trasladado en un nuevo espacio hecho de colores y aquí también de superposiciones. En esta obra es más fácil confundir al ser humano con el ser animal. Si en la primera obra parece que los protagonistas nos



HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO (MULTITUD), 1952.



HENRI MICHAUX: *SIN TÍTULO*, 1952.

están observando, debido a las caras tan grande y monstruosas, en la segunda hay más dinamismo y centramos nuestra atención en el conjunto de la obra.

Ambas obras nos demuestran que el fenómeno de la metamorfosis, relacionado aquí con la despersonalización, puede ocurrir de formas distintas. Los insectos, animales con los cuales Michaux confunde la forma humana, quizás no son del todo estos animales salvajes, tal como Bataille los ha definido en la voz “*Métamorphose*” en el diccionario de la revista, pues lo que hay de salvaje aquí es el incesto. Grossman nos propone esta posibilidad: “Cette proximité du non humain, de l’inhumain, les psychotiques que décrit le psychiatre américaine Harold Searles, l’ont eux aussi rencontrée à un degré aigu. Ils savent ce que signifie être indifféremment un chien, un mur, une pierre, un arbre. Cette perte du sens de l’humaine, ils la vivent lors d’accès violents de retour à un stade précoce d’indifférenciation, de fusion avec un environnement non humain dont nous avons depuis longtemps perdu le souvenirs tant il est antérieur à toute possibilité de souvenir.”<sup>110</sup> A partir de un enfoque psicológico, el estadio precoz, tan precoz que nos cuesta recordarlo, es este momento en el cual lo inhumano era concedido, es justamente ese momento primordial en el cual lo inhumano era natural. Durante este momento el cuerpo humano no gozaba ni de forma ni de una precisa definición, la libertad en el espacio, por decirlo como lo diría Michaux, era lo único que lo definía. El incesto penetra cuando un apareamiento prohibido toma lugar, algo que sucede en este momento pre-humano: “Le

---

<sup>110</sup> *Ibíd.*, 172.

pré-humain serait alors ceci: *notre animalité incestueuse*, cette proximité à la fois terrifiante et subjuguante à la *viande* maternelle.”<sup>111</sup>

La cursiva es de la autora, pero queremos subrayar la cursiva utilizada para este término: “viande”, carne. Se trata de una palabra que ha invadido esta investigación, cuando hemos tratado de *Documents*, cuando hemos tratado de la carnalidad, cuando hemos tratado de Francis Bacon y de su afición para los mataderos. Esta voz ha estado tan presente porque es la voz que justamente expresa este lugar indiscernible donde el hombre y el animal se confunden, donde una metamorfosis toma lugar sin dejar espacio a ninguna definición. Es también el vocablo que más rápidamente nos traslada a un lugar de sangre y sacrificio, aunque este evento no sea tan palpable en la obra pictórica de Michaux como lo ha sido en la obra de Bacon, el resultado es el mismo: la transfiguración del hombre y la pérdida de sus confines. Grossman nos lleva a este hecho común entre los dos pintores; esto es, recurre a Bacon cuando se trata de animalidad y recurre también y otra vez a Deleuze, a sus zonas indiscernibles, cuando se trata metamorfosis: “Les têtes de Bacon, dit Deleuze, affirment leur identité avec la viande. Il peint « les traits animaux de la tête », cette « zone d’indiscernabilité, d’indécidabilité, entre l’homme et l’animal » là où l’homme et l’animal font couple.”<sup>112</sup>

Lo que permite acercarse a estos dos artistas en este estudio es la visión que ambos tienen del hombre, un hombre cuyo antropocentrismo se ha acabado para retroceder, para llegar a otros momentos. Innegablemente cada artista retrocede a su manera, cada uno transgrede la norma corporal distintamente. La brutalidad asociada a Bacon, algo que él siempre ha negado en su pintura, atribuyendo esta brutalidad al mundo en sí, se desprende muy violentamente en el cuerpo y en la organicidad tan visible e innegable. La observación de la obra de Michaux necesita quizás un momento más de profundidad, pues en su caso la inquietud es más preponderante que la brutalidad. Puede que su actitud médica, su enfoque analítico hacia el cuerpo, lo hayan llevado a trasladarlo todo a la tela de una manera más minuciosa pero no menos impactante. En ambos casos la desfiguración lleva a lo híbrido, lleva a una inacabada metamorfosis que no deja más espacio para el hombre, porque el ser animal empuja para manifestarse en lo de afuera. Así Michaux, sigue Grossman, nos propone una continua búsqueda de la inestabilidad:

---

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Ibid.

Chez Michaux, comme chez Bacon, l'exploration des espaces de la défiguration et de l'hybride relèverait peut-être de ce désir fou de fusion désubjectivante et incestueuse ou maternel. En ce sens, l'homme-insecte qui hante l'écriture de Michaux serait le corps-signe dont il rêve: entre signe-peint et signe-écrit, il incarne la recherche constante de formes hybrides, provisoires et instables [...]. Inscription dans l'écriture et le dessin d'un inceste archaïque sans cesse rejoué, *le corp-lettre-insecte devient l'image sublimée de l'accouplement interdit*.<sup>113</sup>

“L'homme et son intérieur” es el artículo que Michel Leiris dedica a las vísceras: estamos otra vez en *Documents*, en el número cinco del 1930. Esta pieza representa el respaldo teórico en el cual el tema de la organicidad se apoya. Suspendido entre anatomía y percepción, Leiris lleva adelante el discurso emprendido en su parte escrita para la definición de “Métamorphose”. Sobrepasar el confin de la piel, en pleno acuerdo con la transgresión de la norma corporal, es dar una evidencia más a nuestra parte más orgánica. El análisis que hemos dedicado a este texto ha querido subrayar la importancia y el uso del cuerpo como un filtro, un filtro que nos pone en contacto con el mundo de afuera, al mismo tiempo, de acuerdo con el autor, es imposible llegar a ser por completo un filtro con el exterior. Nuestra implicación sensible no nos permite adquirir una objetividad perceptiva a la hora de servirnos de nuestro cuerpo como medio, razón por la cual entra en la escena el cuerpo del otro, otro ser humano que nos ayuda a tener una mirada más destacada y menos implicada. Michaux recurre a la mezcalina para lograr esto, utiliza su propio cuerpo como un filtro y al mismo tiempo trata de no perder un enfoque analítico, médico, para ver cómo nuestro cuerpo reacciona a la pérdida de los puntos de apoyo.

Dejando de lado por un momento dichas experiencias, devolviendo la mirada a las vísceras y tomando el texto de Leiris como punto de partida, esta infracción de la norma corporal tiene lugar en la obra pictórica de Michaux, tiene lugar en un constante juego entre el hombre y el espacio que le rodea. Ha sido necesario evidenciar la importancia del espacio para el artista ya hace unas cuantas páginas atrás. La técnica pictórica que mejor se adapta a este tipo de juego es la acuarela, pues la licuefacción es justamente la sensación provocada por estas obras. Las acuarelas y tintas chinas compuestas entre el 1945 y el 1948 representan este estadio, representan este momento indefinido donde el hombre se sacrifica, un animal se asoma y la interioridad surge en la obra. La primera que tomaremos para el análisis se compone de tonos más cálidos: cabezas y narices de una forma muy alargada dan una dimensión de magnitud a la obra; los colores de estos

---

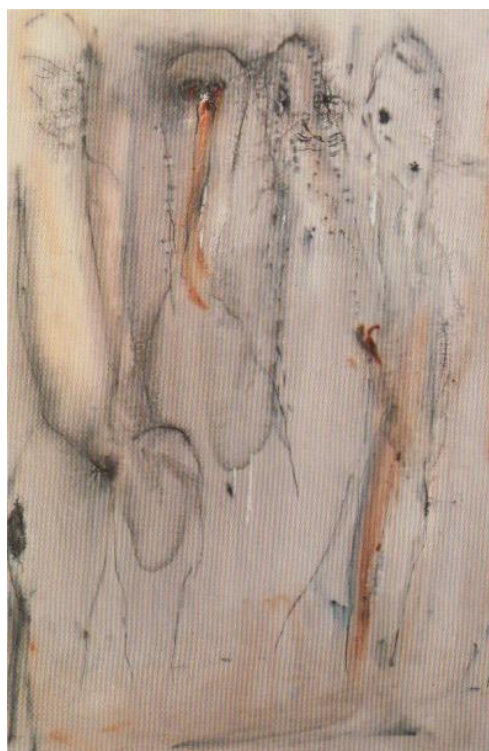
<sup>113</sup> *Ibid.*, 173.



protagonistas son los mismos del fondo y solo la línea de la tinta ayuda a identificar las formas corporales. La obra de 1945-1948 consta de colores más fríos, lo que genera una inquietud mayor. Además, la estructura corporal es parecida a la pintura anterior y quizás en esta la técnica pictórica contribuye aún más a esta sensación de licuefacción. En ambos casos el cuerpo se disuelve, se pierde en el espacio que le rodea y de esta forma nosotros nos perdemos en la identificación de las formas, demorándonos un buen rato antes de entender que se trata de una presencia, que el hombre ya ha inmolado su propio cuerpo, actuando una transgresión y alcanzando la alteridad.



HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO, 1945.



HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO, 1945-1948.

Volvemos a las actas tituladas *Henri Michaux: est-il seul?* En estas, Nathalie Roelens relaciona las acuarelas del artista con lo informe bataillano. Pero este no será el único punto de nuestro interés, como veremos más adelante. Lo informe se coloca aquí por su carácter indefinido, por su relación con la araña, con el escupitajo, una cuestión que la autora no puede evitar: “L’informe affectait déjà quelques dessins commentés dans *La nuit remue*: [...]. C’est dire également combien le cors dessiné subissait déjà la destitution du sujet que l’écrit aura du mal à réaliser entièrement. La tentation de l’informe à laquelle cédera l’aquarelle est suggérée à plus forte raison dans la vision de ces étranges femmes-gouttes originaires du même recueil: [...].”<sup>114</sup> Vamos viendo que lo informe atraviesa la obra del artista. De cualquier sacrificio del cual estemos hablando,

<sup>114</sup> Nathalie Roelens, «Henri Michaux à visage découvert». En *Henri Michaux est-il seul?*, 100.

esta parte del pensamiento bataillano, esta lucha contra el idealismo parece presentarse una y otra vez. Se trata en este caso de una lucha que se derrama en la tela, además de presentarse en la obra citada por la autora del texto. De todas maneras, Roelens precisa unas líneas más adelante que, haya más o menos una influencia directa del pensamiento bataillano en la obra de Michaux, igualmente debemos de colocar el artista en este escenario, considerando además el debate entre lo informe y el arte informalista. Con independencia de cualquier controversia, que quizás se suele agitar por comodidad crítica, lo informe está presente y no solo la disolución del cuerpo es testigo de esto. Más bien en general es el mismo Michaux y su actitud la que dan por asumida esta situación: “Rappelons toutefois que Michaux entreprit vers la fin sa vie également un travail « documentaire », non plus ethno-esthétique mais ontogénétique, portant sur dessins d’enfant et dessins d’aliénés. L’informe y est constaté comme une réalité.”<sup>115</sup>

Puede que la elección terminológica de la autora no sea absolutamente casual. Este interés documental al cual se refiere propicia una cercanía a *Documents*, una cercanía a Bataille, no solamente a la cuestión de lo informe. Como ya hemos evidenciado, Michaux exige una preponderancia de lo primordial, estos aspectos primitivos a los cuales el hombre debería de volver se expresan en las alteraciones de las formas mismas, poniendo lo informe como una necesidad latente: su necesidad ya ha infectado el cuerpo humano y ahora se queda ahí dejando espacio a otras formas expresivas. Nos parece que el laberinto bataillano haya puesto aquí sus fundamentos: todo se mezcla, todo se conecta con todo. Pero volvemos a la acuarela, volvemos a este medio que muy bien vehicula el interior del hombre con lo de afuera. Sigue Roelens: “C’est sans doute pourquoi l’aquarelle convient mieux que tout autre moyen d’expression, car elle envahit la feuille et s’infiltré partout au mépris de toute image préfixée, elle est geste et passage plutôt que production de forme, [...]”<sup>116</sup> Es justamente por esto que se nos propone otra vez la estética de lo informe, porque es una estética que hace imposible fijar una forma en el lienzo, generando esta sensación de pasaje que vuelve los cuerpos evanescente, líquidos.

El rol del espacio es ahora determinante y sorprendentemente será este mismo espacio el que nos llevará otra vez a Francis Bacon, casi a sellar este triángulo. Vamos cerrando un perímetro que acerca siempre más a estas tres figuras. Al mismo tiempo no queremos llegar a una neta definición del asunto y, respetando la raíz del pensamiento

---

<sup>115</sup> Ibid., 101.

<sup>116</sup> Ibid.

bataillano, dejaremos siempre abierta una parte de este triangulo para que más y más posibilidades lo alcancen. Para volver al tema del espacio y antes de involucrar la obra de



HENRI MICHAUX: *SIN TÍTULO*, 1946.

Bacon, es importante observar primero cómo todo logra desarrollarse prácticamente en la obra. Una acuarela sobre papel de 1946 logra muy bien involucrar a todos los elementos a los cuales estamos haciendo referencia: el cuerpo, su espacio, el libertinaje de sus formas, la inundación de lo interior en el lienzo. Se trata de una obra en blanco y negro, donde la falta de los colores hace que visualicemos aún más esa disipación. Hay más figuras, algo que muy a menudo pasa en la obra de Michaux; los rostros son los que gozan de mayor preponderancia respecto al cuerpo y estos, efectivamente, parecen sufrir una huida; se confunden así entre ellos, logrando no solo la pérdida del cuerpo en sí: tiene lugar un simultáneo desperdicio en el espacio alrededor, algo de lo que es cómplice también la técnica de la acuarela.

El espacio es aquel elemento que nos conduce otra vez a Bacon. En el capítulo que le hemos dedicado, hemos visto cómo, a través de sus propias palabras, el pintor considera la tensión un aspecto determinante en la pintura. Es este estado de continua tensión el que permite al arte no caer en la mera abstracción, pues esta tensión se genera en el conflicto



entre la materia pictórica y el sujeto de la pintura. No hace falta reiterar las palabras de aprecio que el artista ha demostrado hacia Michaux, pero sí hace falta tener en cuenta que, según Bacon, Michaux no era absolutamente un pintor abstracto. Tal vez esto supone la tensión en sus obras, supone esta lucha que el mismo Bacon manifiesta de una forma tan profunda en sus lienzos. En las técnicas pictóricas utilizadas los dos artistas demuestran diferencias muy profundas. Las obras de Bacon, empezando ya por sus dimensiones y por la cantidad de colores empleados, son impactantes y, además, la pintura al óleo contribuye a que los lienzos alcancen mayor fisicidad. La producción de Michaux ha preferido la acuarela, la tinta china y no son muchas las obras donde reinan los colores fuertes y los contrastes, lo que nos conduce más hacia el continuo devenir de su hombre que se expresa extáticamente.

Se trate de tensión o de un devenir constante, en todo caso tenemos la sensación de que todo se mueve. Retomando otro artículo de las mismas actas dedicadas a Michaux, *¿Henri Michaux est-il seul?*, el texto ya mencionado de Christiane Vollaire, llegamos ver el movimiento gracias al espacio, a cómo se le atribuye a este un ritmo visivo que genera esa sensación en el espectador. El autor, al referirse a la obra de Michaux, *Por la vía de los ritmos*, subraya esta actitud del artista hacia el ritmo en general, algo que se desprende a través de continuas pulsaciones. Pero unas líneas más adelante es otra vez Deleuze y su *Francis Bacon: la lógica de la sensación*, que nos hace de puente, llevándonos a esta dinámica que distingue el ritmo en la obra pictórica: “Dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Deleuze engage ce rapport de la figuration picturale au rythme par le thème du diagramme. Le diagramme est ce qui manifeste la disproportion par le rythme visuel: le mouvement sous-jacent qui scande l’image, et qui de ce fait brouille la figuration en imposant une sorte de trame qui lui sert de tempo.”<sup>117</sup> Estas consideraciones de Vollaire, que nos ayuda a dar mayor concreción a esta investigación, suponen ya la presencia de un ser humano, un ser humano desproporcionado cuyas formas se han escapado a la norma corporal. El ritmo, o continuo movimiento, es un valor añadido que incentiva, que hace que estas formas mantengan esta desproporción, además de desplazarlas y llevar la fisicidad a un sitio “autre”.

El fenómeno descrito con anterioridad tiene lugar gracias al espacio, elemento este que tiene un valor determinante para los dos artistas cuando entran en contacto con los sujetos de las obras pictóricas. No queremos comparar los cuerpos en las obras de cada

---

<sup>117</sup> Vollaire, «L’indéfinitions des formes». En *ibíd*, 125.

uno de los pintores, pues no es el objetivo de este estudio. Igualmente, las diferencias, tanto en el uso de los materiales como en la técnica pictórica, son tan profundas que no llegaremos a ningún resultado: el hombre de Bacon no es el hombre de Michaux. Aun así, el espacio rompe el cuerpo, el espacio participa activamente en la disolución de la fisicidad humana: “Cette dimension irruptive de l’espace dans le corps, qui caractérise le travail de Bacon, se retrouve notamment dans le dessin de Michaux «la trahison du corps», où l’irruption du phlegmon fait éclater les repères anatomiques, comme le rythme pulsatile d’une vie autonome. Le diagramme introduit dans l’image un temps qui en fait imploser la cohérence formelle.”<sup>118</sup>

Esta afinidad, este engaño hacia el cuerpo que se reitera, es lo que nos lleva otra vez al cuerpo y a sus órganos. Si volvemos a echar un vistazo a la última obra de Michaux analizada en estas páginas, la acuarela sobre papel en blanco y negro, nos damos cuenta de que en este caso no hay ningún órgano que se resista a este sacrificio. Bacon solía dejar por lo menos unos rastros de organicidad, dejándolos que se expandieran fuera de la piel, fuera de la fisicidad. Las acuarelas de Michaux no dejan ningún rastro de este fenómeno, nos dejan únicamente la sensación de que ha habido un hombre entero, que ha habido una organicidad y ahora solo parece quedar un raro organismo, una especie de embrión que se hace eco de un hombre. Estamos otra vez al margen, Michaux nos ha conducido a un punto límite dónde la figuración ha sido sacrificada, esta vez tenuemente o, mejor dicho, líquidamente. Estas son sus palabras en *Emergencias-resurgencias*, sobre lo que esta técnica provoca: “Siempre he de recurrir a la disolución como un requisito previo necesario.”<sup>119</sup> Lo que sigue a estas líneas es un espacio blanco en la hoja para evocar un vacío, este espacio hace que estas palabras resuenen aun más. Las palabras que le siguen nos llevan a la acuarela: “La acuarela es a un tiempo el recuerdo y el término de todos los fracasos de mi vida. [...]”

Nunca pude pintar una acuarela aceptable, sin ausencia, sin algunos minutos al menos de auténtica ceguera.”<sup>120</sup> La acuarela genera ausencia, como ese espacio blanco, tiene un valor, o sea lo de ocupar un sitio o desocuparlo, es así como la disolvencia alcanza la obra.

La mutilación del cuerpo es otro aspecto al cual *Documents* nos ha acostumbrado. Estas partes corporales lejanas del conjunto, arrancadas de la fisicidad, son las víctimas

---

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Michaux, «Emergencias-Resurgencias». En *Escritos sobre pintura*, 239 (la cursiva es del autor).

<sup>120</sup> Ibid., 239-40.

de un ulterior sacrificio. La oreja de Van Gogh ha sido utilizada por Bataille como un símbolo, un expediente cuyo fin ha sido demostrar la ruptura de la homogeneidad corporal, de modo que la oreja se proyecta en la alteridad, fuera de su natural colocación, se va hacia el mundo otro. El punto sobre el cual nos hemos detenido a propósito de este texto es la diferencia entre mutilación y automutilación. El acto que Van Gogh cumple se hace aún más preponderante si consideramos que el sacrificio se aplica sobre su propio cuerpo. El artículo en cuestión, “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh”<sup>121</sup>, cierra el último tramo de este análisis y explicita ya en su título que se trata de una mutilación sacrificial. El sentido, más bien la acepción que le hemos dado al sacrificio en este estudio, se dirige a los aspectos figurativos en el arte contemporáneo. El sacrificio religioso no ha sido contemplado, hemos seguido únicamente la “religión de Geroges Bataille” y en su dogma no hay idea como soporte del sacrificio, no hay creencias donde el sacrificio pueda apoyarse, solo cuenta el acto en sí, con un valor universal e incondicional.

Ahora bien: ¿reconocemos en Michaux este tipo de mutilación? Si tuviéramos que distinguir entre la mutilación y la automutilación, quizás esta última sería algo más reconocible, considerando sus experiencias alucinógenas como un sacrificio de sí mismo, un sacrificio con el único sentido de ir más a fondo de sí mismo. Conjuntamente, el acto de mutilación por sí solo es algo que tendríamos que buscar en sus obras, en la silueta de sus figuras. En su texto ya citado, *Emergencias-Resurgencias*, el artista habla de su hombre, nos comenta cómo se le presenta ante de que él mismo lo acoja en la obra:

En cientos de folios, uno a uno, como enumerado (cuatro o cinco por folio, cada uno por separado en una invisible casilla, sin comunicarse el uno con el otro), el hombre llega a mí, vuelva a mí, el hombre inolvidable.

Sobre la página en blanco lo maltrato, o lo veo maltratado, flagelado, hombre-flagellum. Sin cabeza, cabeza abajo, cabeza maza, cabeza saca-bocados, hombre descuartizado precipitándose hacia no se sabe qué, para no se sabe qué, azotado por no se sabe qué.

En expansiones fluídicas, erigido, triplicado, transformado en rastrillo, fino, desenrollado, desplegado, desmadejado, enloquecido, longilíneo, con menos frecuencia macizo (alguna vez ocurre), cápsula, o extendido, derramado como alquitrán.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Bataille, «La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh», *Documents* n.º 8 (1930): 451.

<sup>122</sup> Michaux, «Emergencias-Resurgencias». En *Escritos sobre pintura*, 242.

La concepción que Michaux tiene del hombre, del hombre que acude a él, está siempre adentro de una muchedumbre, de modo que la soledad en la figuración no es algo típico en su idea de arte. El pensamiento que pasa a través de estas palabras es que el maltrato que se le reserva a la figura humana es algo necesario. No importa la motivación de estos actos, tampoco el resultado sobre la forma humana, hay que practicarlos para poder reconocer y luego sobrepasar los límites impuestos a este mismo hombre.

Las mutilaciones de Michaux no figuran como partes corporales en sí o como únicas protagonistas en la obra artística; más bien se trata de verdaderos flagelos. Una de las obras que expresa ese fenómeno, muy evidentemente, es un frottage sobre papel datado en 1944-1945. El blanco, el negro y los tonos de los grises se nos proponen otra vez. Distinguimos en esta obra una silueta casi en el fondo del papel y la estructura y la percepción están dadas por unas líneas que son más preponderantes respecto al hombre. Se trata de trazos muy remarcados, muy negros y rectos. En unos puntos cambian de dirección, pero siempre persiguiendo una regla geométrica. Son exactamente estos puntos los que penetran en la figura humana, la atraviesan castigándola. La definición del rostro es muy escasa, casi inexistente, lo que no nos deja ver si hay más o menos sufrimiento; queda únicamente el hecho en sí. Parece asistir a una ejecución y con sorpresa, pese a que el material utilizado para crear la obra es muy pobre, vemos al hombre, vemos estos palos



HENRI MICHAUX: *SIN TÍTULO*, 1944-1945.

que lo atraviesan, que lo sacrifican. No se trata del resultado de una mutilación donde partes corporales ya se encuentran alejadas del conjunto, la mutilación infligida se está procesando delante de nuestros ojos.

De una forma general, y sin olvidarnos de la importancia y del espacio que el artista confiere a la multitud, estas aberraciones se perpetúan muy a menudo. La consideración de esta obra, que consta de una figura asolada por el castigo que se le inflige, atribuye al acto en sí más intensidad. Al mismo tiempo, es frecuente encontrar partes perdidas también en los humanoides que se cruzan con el mundo de los signos. Si volvemos a echar un vistazo a otras obras analizadas en este capítulo notaremos sin dificultad que siempre faltan partes corporales. El cuerpo está continuamente sujeto a mutilaciones y, aun así, lo entrevemos en el papel, lo entrevemos en la obra. Jean-Michel Maulpoix, en un texto que introduce el apartado “Lignes, Mouvements, passages 1950-1955” del catálogo *Henri Michaux Peindre, composer, écrire*, nos lleva al principio, nos lleva al valor que la pintura tiene para el artista, un valor pre-cultural, un valor que por ese carácter necesita ver siempre al sujeto en relación con una pluralidad. La llamaríamos sociedad, aunque Michaux parece entenderla más bien como una tribu ocupada siempre en algún ritual: “La peinture fonctionne donc comme un modèle préculturel, une façon de court-circuiter l’héritage du verbal. Elle n’est pas l’intermédiaire entre le sujet et une tradition, mais entre el sujet et la pluralité de «bourgeois humains» qu’il porte en soi.”<sup>123</sup> Esta idea de pintura es algo que encuentra un lugar en una idea todavía más grande: la búsqueda, el encuentro, y por fin, el conocimiento más profundo del interior.

La pintura según Michaux nos lleva finalmente a una poética de los trazos, así la define Maulpoix, una poética que no tiene en cuenta ni la integridad física, menos aún el individuo alejado de su conjunto. Parece asistir a una paradoja: por un lado, hay unas constantes mutilaciones corporales que destruyen el cuerpo humano, por otro, un lado que no es figurativo sino social, ya que este mismo hombre tiene que alcanzar ese conjunto y lo hace pasando por una pérdida. Un fenómeno que deja atrás la forma corporal aceptada y se ocupa solo de transgredir su norma, apuntando a lo interior: “Or cette recherche de soi conduit précisément à découvrir la quantité d’altérité que l’on porte en soi. [...] Tout à coup, comme chez Picasso, un visage y soude « une demi-face à un profil » et produit, par synthèse, quelque inédit «morceau d’homme» par qui devient un instant

---

<sup>123</sup> Jean-Michel Maulpoix, «Lignes, Mouvements, passages 1950-1955». En *Henri Michaux : Peindre, composer, écrire*, 124.

visible ce «fantôme intérieur» ou cette «conscience d'exister» dont l'écrivain traque en vain, mais sans relâche, la physionomie dans la langue.”<sup>124</sup>

#### **IV.7 LOS ROSTROS DE HENRI MICHAUX: LAS MÁSCARAS DE LA ALIENACIÓN**

La cabeza es la parte corporal más importantes para Henri Michaux, los rostros son una verdadera obsesión en su producción artística. Este es el último aspecto que hemos analizado en *Documents*: el cuerpo y su máscara, el cuerpo y su cabeza, y lo hemos tratado al final porque la cabeza une y resume la constante lucha contra el idealismo que Bataille ha perseguido en su vida y en esta revista con muchísima rebeldía. Como hemos vistos, las fuentes analizadas han sacado a la luz textos exclusivamente reunidos en los números de 1930. Aunque no hay artículos de nuestro autor que se dediquen a este asunto, con el fin de aproximarnos a estos textos hemos profundizado su idea sobre la máscara en el texto publicado póstumamente: “Le masque”. Ahí leemos, merece la pena reiterar, que la máscara es como un “caos que se hace carne”. Cubrir el rostro con este objeto rígido y definido por una única expresión, genera inseguridad, falta de control y no solo en la persona que la lleva, también en la persona que mira hacia esta imagen. La máscara es al mismo tiempo un símbolo, no es nada más que un signo en realidad, un expediente que quiere enfocar la atención sobre la cabeza, el contenedor de todas las ideas. Como hemos analizado en capítulo dos, este tema se trata en *Documents* bajo distintas angulaciones: en la escultura, en el drama y en la sociedad, en lo sublime y en lo demoníaco, en el culto de las cabezas, en la inquietud generada por las máscaras de cuero, en las muecas de las caras. Son angulaciones que nos alejan del sentido común que la cabeza tiene, son puntos de vista que se abren a más interpretaciones. En este apartado trataremos de averiguar en la obra de Michaux el evidente valor que el artista confiere a esta parte corporal, cómo se expresa en la pintura la relación con esta parte de nuestro físico. Lo primero que podemos anticipar, sin ninguna duda, es que este artista no se ha comprometido nunca con hacer retratos, de modo que veremos por qué no dejará rastros de identidad en sus obras.

“Eschyle, le carnaval et les civilisés” es el texto de Limbour que en la revista reflexiona sobre la máscara, sobre su aspecto simbólico. A partir de las sensaciones que

---

<sup>124</sup> Ibid.

puede provocar en un niño, se llega a la máscara teatral, a la eternidad de su drama. Aquí la máscara de Esquilo se acompaña con fotografías de Boiffard, fotos dedicadas personas con máscaras de carnaval muy grotescas y casi hechizadas. Esta típica combinación de *Documents* quiere, en este caso, hacer ver la máscara que cada sociedad lleva, una especie de disfraz que nos quiere a todos iguales y encerrados en un definido perímetro de seguridad. Lo que se ha perdido en realidad es el aspecto mágico y ritual de este objeto, el aspecto sacrificial que en tiempos antiguos le daba más valor. Limbour nos da un enfoque evolutivo, quizás la acepción que se desprende es más bien involutiva, pero la intención aquí es subrayar el hecho de que llevamos todos una misma máscara, porque se trata de es una denuncia de la conformidad.

Un texto de Michaux, un breve texto titulado “Signos” (Signes), identifica estos con la máscara. Si tenemos en cuenta el interés del artista por los sistemas lingüísticos y sus representaciones, esta comparación no nos deja muy sorprendidos, quizás nos generan más estupor las aproximaciones que el autor hace entre este objeto y otros factores que nos llevan siempre a la naturaleza del ser y a su existir en la sociedad. Se trata siempre del hombre y de la muchedumbre: “También el teatro verdadero renuncia a esta farsa. En él los rostros portan máscaras, de principio a fin. ¡Qué alivio! ¡Qué grandeza! Una máscara, es decir, *un solo signo principal*.”<sup>125</sup> La cursiva de Michaux ayuda a destacar la definición de máscara como un signo, además de ser el signo principal. Estas pocas líneas quieren decirnos que llevar una máscara es renunciar a la farsa, de modo que resulta entonces que es portadora de una verdad. Más adelante leemos: “La máscara y el signo pictográfico tienen en común una admirable rigidez. He ahí, me parece, el material que le falta a este siglo duro, no las palabras hechas sobre la base líquida del sonido, sino signos nítidos de los que se pueda ser el mecánico, no el violinista.”<sup>126</sup> Rigidez y claridad son las características que hacen de este objeto un mejor instrumento para el hombre, sobre todo porque se escapa del idioma, que es ya convención y límite para la sociedad.

Más allá del teatro y más allá también de un implante teórico y reflexivo, como ha podido ser el de Georges Limbour, nos interesa ver todo esto trasladado a la pintura. Michaux habla ya de máscara y signos pictográfico, incluyendo en esta definición muchos mundos distintos. Si miramos a una obra de 1937, titulada *El príncipe de la noche*, nos parece detectar varios elementos presentados hasta ahora. La obra representa los albores

---

<sup>125</sup> Henri Michaux, «Signos». En *Henri Michaux: el otro lado*, 173 (la cursiva es del autor).

<sup>126</sup> *Ibid.*

pictóricos de Michaux; se trata de un gouache sobre fondo negro muy cargado de ritualidad y de sacralidad y, aun así, parece que un cualquier tipo de sacrificio ya ha sido



HENRI MICHAUX: *LE PRINCE DE LA NUIT*, 1937.

cumplido. Arriba de una silla se ve una rara masa colorada, se presume que debería de ser un cuerpo y más arriba de esta hay dos caras, pero el pequeño vacío que las separa de esta masa inferior parece darnos a entender que se trata de máscaras. Tienen el aspecto de una calavera y la más grande lleva encima una especie de decoración, otro elemento más que nos conduce hacia el universo máscara.

Es determinante subrayar que, a la hora de dar mucha más atención a rostros y cabezas, Michaux hace desaparecer por completo la muchedumbre, de modo que no hay espacio en la obra para las dos cosas. Al mismo tiempo, cuando esta parte corporal es



protagonista, no podemos absolutamente hablar de retrato. ¿Esta obra representa un ritual?, ¿podría tratarse de este ritual que nuestra sociedad ha perdido? Es de noche, la oscuridad presenta puntos colorados que parecen ser estrellas, la masa corporal se sitúa de perfil respecto a estos espantosos rostros que nos miran. Si la máscara es un signo para el artista, estamos en presencia de un ritual, un ritual junto con toda su simbología. Siempre en “Signos” leemos:

Es extraño que sea la pintura el lugar donde aparecen los signos. Y no lo hacen, en verdad, para crear una lengua universal, y, desde luego, ni siquiera podemos estar seguros de que se trate de auténticos signos. Representan más bien una pesadilla. El pintor no sabe muy bien en qué sostener su fundamento. [...]. ¿Las apariencias? Para ello hace falta, todavía, la fe, la ingenuidad. [...] Tras casi un siglo de desmenuzamiento, de triangulación de las superficies, el signo, sin los inconvenientes de las formas en trampantojo, sería un bloque sólido y seguro, eminentemente manejable.<sup>127</sup>

El planteamiento de Michaux se dirige hacia el aspecto esencial que lo signos encarnan: la universalidad que llevan consigo y que nos hacen volver una y otra vez a la importancia que lo primordial tiene en su visión. La pesadilla de la cual habla toca y se expande en la obra recién analizada, de manera que este fenómeno lleva las formas a un estadio degenerativo. Sus palabras están llenas de referencias tanto a la guerra, como a la descomposición de las formas en lo visual. Estamos antes el desmenuzamiento, la triangulación de las superficies, eventos desde los cuales no hay marcha atrás, eventos que han llegado a ver en la forma nada más que una trampa, un mero inconveniente detrás del cual hay este bloque sólido y manejable. Michaux nos está diciendo que los verdaderos puntos de apoyo no se encuentran en las convenciones y en las apariencias, sino atrás de las formas que estas aparentan.

Michaux en “Emergencias-resurgencias” nos representa la piel como un muro. La cuestión es sobrepasarlo, destruirlo de alguna manera, penetrar en este para poder llegar a su más abajo, un abajo que da más razón de existir al negro, como el negro que rodea al *Príncipe de la noche*. Es una oscuridad que también se encuentra en otro guache sobre papel datado en 1938-39. Ahora queremos relacionar las palabras extraídas de este texto del 1972 con la pintura en cuestión, subrayando también una continuidad entre las obras escritas y las obras artísticas. El autor suele mantener unos puntos clave en su pensamiento y cuando el arte no lo expresa, lo hacen las palabras. Empezamos por estas: “Bajo las

---

<sup>127</sup> *Ibíd.*, 174.

pieles, las cutículas, bajo una faja, bajo chapas, capós, tablazones, muros, bajo fachadas, bajo el casco de un buque, debajo de un blindaje, todo lo que importa, lo que es órgano, función o máquina, y lo que es *secreto*, está resguardado de la luz.

En lo negro está lo que importa conocer, y en la noche es donde la humanidad se ha formado en su primera edad y en donde ha vivido su Edad Media.”<sup>128</sup>

El guache sobre papel de 1938-39 representa una silueta con los brazos abierto, como si quisiera emular una crucifixión; el fondo es completamente negro esta vez, no hay otros puntos en los cuales se insinúa la tinta. El cuerpo tiene aspecto líquido y faltan detalles, no hay definición para este. Para la cara sí. La cara es lo que nos interesa ahora, y está representada con tonos de amarillo, un fuerte contraste con la oscuridad del fondo y parece destruirse en el mismo momento en que la miramos. Una curiosa especie de vegetación sale de este rostro, para darnos la impresión de que se va rompiendo en piezas



HENRI MICHAUX: *SIN TÍTULO*, 1938-1939.

---

<sup>128</sup> Michaux, «Emergencias-Resurgencias». En *Escritos sobre pintura*, 230.

pequeñas. Es más, la materia que emana parece salir del interior del cuerpo, pasando a través de la cara. Aunque haya rastros corporales, no hay duda de que la cara es la protagonista y el movimiento nos hace partícipes de este mismo fenómeno. Representar todo esto sobre un fondo negro parece ser el signo de una fusión: la interioridad del hombre se expande hacia afuera, se mezcla con lo negro, supera la piel llevándose la organicidad hacia este lugar oscuro y primordial.

También en las cabezas, en las máscaras de Michaux parece concentrarse la esencia de todo su pensamiento. Unas páginas mas adelante, en la misma obra, afirmará lo siguiente hablando de la interacción entre los líquidos y los colores en la obra:

Atraídas por los gestos bruscos, desordenados, por el impacto de los líquidos arrojados de cualquier manera sobre los colores que en seguida se derraman en abanico o chorrean, [...], unas cabezas desgraciadas, al límite del desamparo, aparecen sobre el papel, cabezas o fragmentos de cabezas, desolaciones de ser, como si hubiesen estado dispuestas, a la espera tan solo, para venir, de mi gesto borrón de hombre enloquecido, trayendo su propia miseria, así, en desorden, reuniéndose conmigo, hechas jirones.<sup>129</sup>

Michaux parece reservar a la cabeza el mismo tratamiento que le reserva al cuerpo: estas cabezas en fragmentos y hechas jirones que se presentan así: desesperadas. Si las consideramos como el contenedor de las ideas, en este contexto y así como el artista nos las presenta, parecen estar perdidas y, aun así, igualmente se imponen en la obra muy brutalmente. Retomando el artículo de *Documents*, “Têtes et crânes”, nos quedamos en el ámbito de la ritualidad, esta vez suspendida entre la vida y la muerte. Este texto describe la obstinación del hombre, la que se para frente a la muerte y pretende que esta le devuelva algo de la vida. Nos referimos al culto de los cráneos, costumbre aquí descrita y que quiere luchar contra la descomposición, conferir a los huesos una materialidad, una esencia para que la vida siga atrapada en estos restos, dejando algo de la persona que ha fallecido. El primitivismo resulta central y al mismo tiempo se trata de analizar el culto de las reliquias en general. En las practicas más modernas, en las religiones cercanas a nosotros, el culto del cráneo no está contemplado, pues sería prácticamente una profanación, pero la intensidad que los primitivos ponen en estos rituales se ha transformado hoy en día en algo espiritual. Si nuestro culto de las reliquias se concentra en todo el cuerpo, los primitivos solían aplicar este culto únicamente a la cabeza: porque es ahí donde se concentra la máxima esencia del ser humano.

---

<sup>129</sup> *Ibíd.*, 238.

Las obras de Michaux incluidas en este epígrafe son quizás las que más expresan lo primordial, su idea de lo primordial, esta necesidad de regresión que es la única vía para alcanzar la libertad. La culpa es del negro, de esta oscuridad que rodea a las figuras y nos da la sensación de que algo mágico está por ocurrir, mágico, intenso a la manera de los primitivos. El artista solía hablar de cabezas, no de rostros y muy pocas veces de retratos. Más allá de cualquier comparación en términos teóricos, es oportuno ver cómo lo antiguo llega a la tela. Estas dos obras nos lo han anticipado, pero iremos ahora más al fondo de esta cuestión.

“Cabezas” es el texto que mejor explica la postura que Michaux tiene hacia esta parte corporal. No se desprende distinción entre el rostro y la máscara, más bien la fusión entre estos dos elementos genera estas cabezas que parecen vivir una vida propia, parecen estar libre de la incumbencia del cuerpo, del peso y de la integridad de este. Una de las frases más reconocida del autor viene de este pequeño texto, donde afirma que estas cabezas le aparecen de forma independiente en la obra, cuando él empieza a pintar y se trata de cabezas monstruosas.<sup>130</sup> La premisa es esta. Hay muchísimos ejemplos de cabezas monstruosas que aparecen en las pinturas de Michaux. Puede que la más impactante sea un óleo sobre tela de 1939. Nos quedamos entonces en los años de las obras antecedentes, donde el negro sigue siendo el color predominante. Los tonos que prevalecen son los grises, la cabeza que aflora en el lienzo solo tiene un ojo más definido que el otro y la boca oscura y cerrada, en silencio. El silencio es la primera sensación que se desprende de la obra, ya que es una cabeza que nos mira en silencio, elemento que mitiga la monstruosidad, que la hace tan peculiar. Nos genera inquietud y, aun así, la mirada que nos dirige parece una mirada de una cabeza curiosa, como si efectivamente viniera de otro planeta, una cabeza alienada y a al mismo tiempo cómoda en su condición de alineación.

Si volvemos al texto “Cabezas”, logramos acompañar satisfactoriamente las palabras del autor de esta obra:

Ante mí, como si no fuese mía...

A veces soportada por ínfimos tallos que nunca fueron un cuerpo; alimentada de sí misma, de mi inmensa pena más bien, sí, sí, pena de no sé muy bien qué, pero a la que colaboró una época, [...].

---

<sup>130</sup> Michaux, «Cabezas». En *ibíd.*, 55.

Procedentes de los órganos mal adormecidos de un cuerpo cargado de veneno, de hambre, de sopor, de residuos y de las arterias estrechas de mis antepasados.

Magulladas por la amargura y los golpes de la humillación, o miserable fanal de mi voluntad de oposición.

Ante mí, quién sabe si más...<sup>131</sup>



HENRI MICHAUX: *SIN TÍTULO*, 1939.

El aspecto psicológico se asoma continuamente, deja sus rastros, deja entender que podrías tratarse de una lucha interior, que estas cabezas son lo monstruos de Michaux, son su yo más profundo, lejos de cualquier inspiración, lejos de querer representar a otra persona. Es justamente en esta especie de grieta que se insinúa la perenne falta de identificación, la constante necesidad de llevar la obra a una especie de universalidad,

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*

pese a la monstruosidad que conlleva. Francis Bacon, gracias también a la ayuda que los títulos de sus obras dan al espectador, guardaba un poco la similitud con la persona retratada, una similitud que hemos definido con el término esencia, porque de esto se trata y no de una verdadera semejanza. Como hemos ya afirmado, lo reiteramos porque es algo en la base de este estudio, no podemos comparar plenamente dos artistas tan diferentes, y si lo hacemos es quizás a la luz de unas influencias y visiones comunes. Lo que Bacon dejaba en el lienzo era lo que pretendía alcanzar: la esencia de la persona. Michaux no deja sitio para esto, él se va hacia un estadio sucesivo a este fenómeno, un estadio donde alteridad y despersonalización reinan en la obra, de modo que el sacrificio orgánico deja un sitio más para la consecución del éxtasis.

Natalie Roelens, autora que hemos nombrado ya por su participación en las actas *Henri Michaux est-il seul?*, vuelve con un artículo muy poco posterior a dichas actas, texto donde se ocupa otra vez del rostro, de su definición o indefinición, poniendo la figura de Michaux al lado de Blanchot, Klossowski y Genet. El primer y obvio principio que con evidencia se subvierte es el de la mimesis. La destrucción de esta nos lleva a los rostros irreconocibles, elemento que la obra pictórica de Bacon conlleva, muy evidentemente. Hemos hablado de la “visagéité” explicada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en la obra *Mil mesetas* en el capítulo sobre Bacon, evidenciando cómo el principio aportado por los autores encadena una estructura al rostro. El rostro que respeta la mimesis es en realidad el espejo de un sistema, el sistema religioso, la idea por excelencia según Geroges Bataille. Pero veamos cómo la autora logra llevar todos estos elementos a un territorio común: “Dans toutes occurrences du portrait, le visage demeure donc tributaire d’un phantasme de maîtrise, de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une ‘machine abstraite de visagéité’ et dont ils dénonçant les portées totalitaires, un système mur blanc-trou noir, mur blanc de la signifiance, trou noir de la subjectivité, calqué sur le visage de l’Homme Blanc, voire du Christ. Il s’agit d’une machine inhumaine, surcodant la tête, car le visage visagéifie la tête, l’exhausse par rapport au corps.”<sup>132</sup> La oposición entre el blanco y el negro se refiere entonces a la oposición, respectivamente, entre el significado y la subjetividad. Un rostro que se adhiere al concepto de mimesis le da sentido al ser, al hombre y al sistema en cual este vive. Se trata de algo que se suele identificar con el rostro de Cristo, se trata de un punto de apoyo, así lo definiría Michaux, punto sobre el cual solemos atribuir un sentido a los rasgos y a las

---

<sup>132</sup> Nathalie Roelens, «Ecrire le visage: Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet», *Word & Image* 15, n.º 4 (octubre de 1999): 310.

similitudes. La subjetividad es el negro y sentimos una cierta recuperación de lo primordial, de esta oscuridad donde el artista coloca algunos rostros.

La máquina de la “visagéité” es la que combate la similitud, es la que resiste a la representación. Cuando hemos relacionado este concepto con el arte de Bacon, nos hemos detenidos sobre el concepto de lo inhumano, porque el rostro es algo necesario para los hombres. Identificarlo y determinarlo es un imperativo, en realidad es justo atrás de este que se cela lo inhumano. Para Michaux diríamos lo mismo. Al final de este camino, donde *Documents* y Georges Bataille han sido nuestros principales fundamentos, lo inhumano, sacrificando el cuerpo y sus normas, es el resultado de todo este proceso. En el caso de los rostros, detrás de cada rostro se esconde otro y es el rostro que se resiste a ser representado según el principio de la semejanza:

Notre hypothèse, dans le sillage de Gilles Deleuze, serait que le visage n'émerge que là où la représentation s'avoue vaincue, où il s'exhibe comme insaisissable, irréprésentable, indomptable. C'est cette impossible (mais nécessaire) prise en charge par l'écriture (qu'elle soit discursive ou visuelle) d'une donnée par essence réfractaire à toute saisie, qui nous intéressera au premier chef. Le visage peut dans ces conditions être appréhendé comme un objet théorique et étudié dans sa résistance à être représenté.<sup>133</sup>

La autora dice que se trate de escritura o de expresión visual no hay diferencia. El enfoque que se le da al asunto hace que la cabeza se considere ya como un elemento teórico, de modo que así se vuelve objeto de estudio, así se logra analizar la resistencia al ser representada. Esta resistencia es quizás el elemento que permite dar a la cabeza una cierta independencia respecto al cuerpo. Esta oposición rechaza el conjunto corporal y, a la par de los otros órganos, quiere alejarse y lo primero que hay que hacer para conseguirlo es empezar por la semejanza.

En este breve texto la figura de Michaux se presenta como un pintor que pretende llegar a la disolución de las formas sin que la cabeza pierda su protagonismo. Es decir: las ideas de nuestro artista se propagan sin hacer ninguna diferencia. Que se trate más o menos de signos, que se trate más o menos de cuerpos en movimiento, que se trate exclusivamente de cabezas, la forma se pierde para dejar espacio a otras características y esto es justamente aquel fenómeno que coloca a Henri Michaux en este trabajo de investigación. Como ya hemos podido especificar, el sacrificio que se le impone ahora a la figura humana no parece tan brutal como en el caso de Francis Bacon, pues ahora

---

<sup>133</sup> Ibid.

parece todo más suave, quizás minucioso, pero al mismo tiempo no excluye absolutamente un acto sacrificial, sobre todo ahora, hablando de los rostros, de estas cabezas monstruosas y al mismo tiempo seguras en este continuo estado de pérdida. La autora, volviendo al artículo que estamos considerando, nos presenta la obra de Michaux junto con la de otros escritores, demostrando también la imposibilidad de ponerlo en un lugar único, pero en la consideración de sus pinturas, establece un punto esencial para evaluarlas, que es el primer plano.

El primer plano, efectivamente, junto con un cierto carácter infantil que se encuentra en las cabezas de Michaux, es lo que contribuye a desviar nuestra atención de la norma corporal, para tratar de entender qué es lo que queda de estos rostros. Roelens nos lo resume de esta manera:

Michaux aspire à peindre l'air, l'aura, l'effet incorporel, l'affect singulier mais non subjectif, le visage-événement au mépris de toute figure unitaire. Il veut faire voir des fluides tels que l'amour ou la sainteté: 'Je voudrais pouvoir dessiner les effluves qui circulent entre les personnes. J'aimerais aussi peindre l'homme en dehors de lui, peindre son espace... Dans la joie, l'enthousiasme, l'amour, l'élan combatif, l'exaltation de groupe, il est hors de lui. C'est là qu'il faudrait le peindre. Même sa méfiance est autour de lui' [...].<sup>134</sup>

Las palabras de Michaux citadas en estas líneas pertenecen a *Les commencements. Dessins d'enfant. Essais d'enfant*, un título que no es necesario comentar, pues sabemos ya dónde se encuentra el origen y el principio de todo para nuestro artista; pero igualmente nos damos cuenta de dos aspectos muy relevantes. Un primer aspecto es el que nos lleva a Bacon, o sea a esta voluntad de pintar el aire de las personas, la energía que los seres emanan, perseguirla y atraparla en la obra. En una de sus entrevistas realizadas por Sylvester, el pintor declaraba que nosotros podemos llegar a tener una idea preestablecida de nuestra apariencia, pero para él esto no suponía un retrato. Más bien los elementos que iban al lienzo estaban en realidad cargados del amor que el mismo pintor sentía por sus sujetos, más allá de cualquier apariencia. El segundo elemento que también vuelve es la alteridad: el hombre es, se define, solo afuera de sí mismo, y es en esta alteridad que es necesario detectar la verdadera esencia, hasta provocar una amenaza para el artista: "Cette nouvelle définition de la figure humaine est exigeante, ce sont des visages qui réclament d'être vus, qui guettent le peintre."<sup>135</sup> El texto en cuestión sigue adelante con las

---

<sup>134</sup> Ibid., 312-13.

<sup>135</sup> Ibid., 313.



consideraciones sobre los rostros, consideraciones que permiten a la autora insertar en el artículo a Francis Bacon, aunque no especificado en el mismo título y esto es así porque es el pintor del cuerpo, porque recurre otra vez el tema de la “visagéité” de Deleuze, porque la exasperación que se le aplica al cuerpo deja que sus órganos se alejen, porque el devenir animal se expresa primeramente a través del rostro, llevándonos siempre al límite, llegando a transgredir la línea que nos separa de la alteridad, derrumbando, finalmente, la “ressemblance”.<sup>136</sup>

Para seguir adelante con nuestras consideraciones, hay que volver a Deleuze y al concepto de la “visagéité”. Pocas páginas atrás la hemos tratado en relación con el retrato y cómo esta actúa como una máquina que resiste al concepto común de retrato. En otra obra de Deleuze, una obra esta vez consagrada al cinema, el autor habla de tres principales funciones del rostro. La primera función es la que hace cada individuo distinto y peculiar, se trata de la función que nos identifica; la segunda es socializante, o sea que manifiesta un estado social; por último, es comunicante: los rasgos permiten una doble comunicación entre nosotros mismos y las otras personas. Nina Parish, en el texto que ya hemos analizado, logra unir el enfoque que Nathalie Roelens da en el último artículo mencionado, profundizándolo con esta especificación de la “visagéité” de Deleuze:

Roelens's analysis implies that the face is yet another constraint from which Michaux wished to escape.

In the first volume of his study in cinema concerned with image and movement, Deleuze expands on this idea, identifying three major functions of the face:

D'ordinaire, on reconnaît au visage trois fonctions: il est individuant (il distingue ou caractérise chacun), il est socialisant (il manifeste un rôle social), il est relationnel ou communicant (il assure non seulement la communication entre deux personnes, mais aussi, dans une même personne, l'accord intérieur entre son caractère et son rôle).

According to Deleuze, as soon as a face is in a close-up shot, it instantaneously loses these three functions.<sup>137</sup>

Sin duda se trata de perder estos tres elementos, fenómeno que nos conduce hasta aquel enigma con el cual Bataille identificaba la máscara y que aquí resulta ser el enigma causado por la máscara social, concepto que hemos visto trasladado también en *Documents*. La máscara como signo, según Michaux, como objeto superpuesto al rostro,

---

<sup>136</sup> Ibid., 314.

<sup>137</sup> Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, 190.

según Bataille, determina la caída de un apoyo, el apoyo que solemos dar a todo lo que es reconocible en una primera y rápida mirada. Que se trate de una circunstancia o de la otra, el rostro como máscara, nos imaginamos una especie de fusión, es aquel rostro que pierde sus elementos distinguibles, factor que no solo implica a nuestra persona, a nuestro ser humano, implica también a los demás, generando una incógnita también para ellos. Ahora bien: ¿cómo se insinúa el primer plano en todo esto? Hemos hablado de una cierta resistencia a la representación y “le gros plan” es un importantísimo instrumento que permite dicha resistencia. Reina entre las páginas de *Documents*, acompañadas por los numerosos primeros planes de Jaques Andrés Boiffard y, como en el caso de la boca, pero en el caso también de las mismas máscaras de carnaval, nos demuestra esta falta de comunicación provocada por un individuo que ya no es más individuo y que ha perdido también su rol social.

Más adelante la autora afirma que para Michaux estos tres elementos son como una obligación; es así cómo el rostro desnudo se asoma, haciéndose fantasma, volviendo a citar la misma obra de Deleuze:

Michaux's portraits, produced unconsciously, avoid all social and communicative constraints and instead remind us of the ghost-like or inhuman qualities of the close-up as evoked by Deleuze:

Le gros plan, c'est le visage, mail précisément le visage en tant qu'il a défait sa triple fonction. Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celles des bêtes. [...] Mais, plus encore, le gros plan fait du visage un fantôme, et le libre aux fantômes.

Several close-up shots of big toes and an open mouth by J. A. Boiffard in *Documents*, emphasise the depersonalising effect of this technique, as the viewer can hardly imagine that these monstrous images could form part of our bodies.<sup>138</sup>

El camino se nos hace quizás más nítido. La cuestión del hombre, su impactante pérdida de la forma, esta vez concentrada en la cara, lo abandona a la alteridad, hacia la despersonalización. Si miramos una acuarela sobre papel de Michaux, 1946-1948, reconocemos todos estos fragmentos que habitan estas páginas. No queda gran cosa del ser humano en esta obra, no queda gran cosa de la humanidad. Muy pocas líneas y dos puntos en los cuales identificamos los ojos. Además de mostrarse como un dibujo extremadamente infantil, se muestra como una presencia cuyos rasgos resulta imposible colocar. La expresión del rostro es natural e impasible al mismo tiempo. El cuerpo está

---

<sup>138</sup> Ibid., 190-91.

prácticamente ausente, las dos líneas laterales que bajan esbozándolo son más gruesas que las otras, casi queriendo colmar el vacío provocado por todas las partes que faltan. Aun así, cómo Deleuze nos ha dicho, la desnudez de la cara es más grande que la desnudez del cuerpo y es la que causa lo inhumano.

“Masques-Janus du cross-river (Cameroun)” es el texto de *Documents* que analiza las máscaras de este país africano. Este artículo demuestra el dualismo que estos objetos llevan, un dualismo que parece hacerse eco del doble que habita en cada uno de nosotros. Hemos visto en el capítulo 2 que se trata de máscaras con un doble rostro: justo simétricamente atrás de una cara se encuentra la otra, con forma y expresión completamente distintas de la primera, al mismo tiempo completamente enganchada a la primera. El autor de este artículo, Dr. Eckart von Sydow, pone el acento sobre la diversidad de color que caracteriza a estos dos rostros y en la mayoría de los casos uno es claro y otro es oscuro. A partir de este aspecto, el autor sostiene que se trata de una de las principales antítesis del ser humano: lo sublime y lo demoníaco. No queremos ahora



HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO, 1946-1948.

reiterar la posición bataillana sobre este aspecto, al mismo tiempo es suficiente hacer una reflexión muy superficial: todas las teorías de nuestro autor, todo su pensamiento se fundamenta sobre el simple concepto del lado oscuro que se alberga en cada uno de nosotros. La heterología, el bajo materialismo, la *dépense*, son aspectos de nuestro universo profundo y lejano, lejano porque nosotros mismos lo colocamos ahí, en este sitio donde no se le ve, pero se le sigue percibiendo. Pues, según Michaux, hay una relación muy peculiar entre lo que es la cabeza, este dualismo y la máscara. Hemos ya hablado del doble en la pintura del artista, este doble situado en nuestra interioridad, este doble que es lo único que le interesa pintar. Volviendo al su texto “Pensando en el fenómeno de la pintura”, vemos como este doble no es solo un asunto de la forma corporal, ya que culmina efectivamente en la cabeza, en el rostro, en estos rasgos que son los rasgos que nos individúan como seres sociales:

Dibuje sin ninguna intención particular, garabatee automáticamente, aparecerán casi siempre sobre el papel unos rostros.

Puesto que llevamos una vida facial excesiva, también estamos en una perpetua fiebre de rostros.

En cuanto agarro un lápiz, un pincel, me aparecen, uno tras otro, sobre el papel, diez, quince, veinte. Y salvajes en su mayoría.

[...] Tras el rostro de rasgos inmóviles, ausente, convertido en simple máscara, otro rostro superiormente móvil bulle, se contrae, hierve en un insoportable paroxismo. Tras los rasgos petrificados, tratando desesperadamente de hallar salida, las expresiones como una banda de perros aulladores...<sup>139</sup>

Estas líneas parecen apuntar a una cierta crítica social. Esta vida facial excesiva se refiere al compromiso que respetamos, a aquella norma corporal a la cual solemos obedecer. La pintura le permite a Michaux ver atrás de este “exceso”. Michaux ve atrás de esta máscara aceptada y escoge el rostro pulsante y vivo que lucha para salir, se debate para encontrar un sitio más allá de la inmovilidad. “Eschyile, le carnaval et les civilisés” ya había puesto la máscara de la modernidad en estos términos: una máscara igual para todos. El pintor logra ahora darle un espacio, logra ponerla al exterior y para que la cabeza de abajo vea la luz hay que aportar un sacrificio, el sacrificio de la personalidad. Si consideramos que nuestro yo tiene un doble, nuestra cara también. Michaux pinta el doble, Michaux pinta la otra cara, la de este doble: “Rostros de desgraciados, de criminales, a veces, ni conocidos ni tampoco del todo extraños (¡extraña, lejana

---

<sup>139</sup> Michaux, «Pensando en el fenómeno de la pintura». En *Escritos sobre pintura*, 79.

correspondencia!)... Rostros de las personalidades sacrificadas, de los «yo» que la vida, la voluntad, la ambición, el gusto por la rectitud y la coherencia asfixió, mató. Rostros que reaparecerán hasta el final (tan duro es asfixiar, ahogar definitivamente).”<sup>140</sup> Aquí el enfoque de Michaux se hace más evidente, la rectitud y la coherencia asfixian la interioridad, pero no lograrán borrar por completo estos rostros, porque es más difícil sofocarlos que empujarlos afuera para que vean la luz.

Logramos un poco más entender esta obsesión que Michaux ha tenido por las cabezas; logramos un poco más entender los porqués de estas apariciones en la obra; se definen a través un carácter independiente que le hace tomar vida propia en el lienzo, en el papel. Miramos, por ejemplo, una acuarela de 1981, año que se aleja mucho respecto a las obras consideradas hasta ahora. La obra, prácticamente, no consta de líneas y en esto la acuarela ayuda bastante. Se trata de un rostro más que de una cabeza y logramos reconocer una única dimensión en este papel. Se compone de manchas, la indefinición se adueña de la obra, pero no por completo, ya que siempre hay rastros del ser y sabemos ahora, por cierto, que se trata del otro. El otro es este fantasma que obsesiona la mente de nuestro pintor. Los colores vivos, el rojo mayormente, son los que lo hacen aún más vivo,



HENRI MICHAUX: *SIN TÍTULO*, 1981.

---

<sup>140</sup> Ibid., 79-80.

más eficaz en su monstruosidad, pero al mismo tiempo esta aparición se nos da como un hecho, un hecho que es importante asumir como tal. Surge de una lucha interior, así que su salida es un resultado alcanzado, una verdad que se ha hecho espacio más allá de la máscara de piedra que la tenía escondida.

No hay espacio para los rasgos en la obra pictórica de Michaux, los rasgos de nuestras máscaras están anulados porque no expresan lo que el artista se propone, no expresan lo que en realidad habría que expresar: los rasgos de la esencia del ser, no los rasgos de la forma, tanto corporal como facial. En el mismo texto leemos:

El rostro tiene rasgos. Me importa un bledo. Pinto los rasgos del doble (que no precisa necesariamente de aletas en la nariz y puede tener una trama de ojos).

Pinto también los colores del doble. El rojo no está necesariamente en las mejillas ni en los labios, sino en el lugar dónde está el fuego. Así que pongo también, le pongo azul en la frente si se lo merece (porque se me olvidaba decir que practico el psicologismo desde hace algún tiempo).

[...]. Yo, lo que quería es *pintar el color del temperamento de los demás. Retratar temperamentos.*<sup>141</sup>

La cursiva es de Michaux y con esta frase, con el énfasis que se le pone, volvemos a considerar la apariencia según Francis Bacon, esta inútil apariencia que verdaderamente no nos define, no nos dice quiénes somos. Lo que nos define son los rasgos interiores, estos no necesitan más encontrar apoyo en la máscara de la sociedad, en esta máscara que llevamos todos, la misma máscara. Se trata aquí de otro tipo de máscara y los trazos infantiles que reinan en estos rostros nos ayudan a volver hacia lo primordial: hay algún tipo de ritual que toma lugar en estas obras y es un ritual que muy bien encuentra esta manera infantil de representar. Se trata del ritual del sacrificio, nos guiamos por las mismas palabras de Michaux, se trata del sacrificio de la personalidad, el sacrificio de este yo reprimido por el gusto de la rectitud. Expresar esta tipología de sacrificio en la obra artística requiere necesariamente una intervención sobre los rasgos faciales, en este caso, sobre la fisicidad del cuerpo en los casos anteriores.

Retratar el temperamento de los demás nos da una pista más sobre estas caras. Todo nos dice que se trata de algo únicamente presente en la cabeza de Michaux; de la misma manera nos comenta que “aparecen en la obra” y esto nos da a entender que su obsesión se está materializando, que su obsesión encuentra un desahogo, una vía de escape en la

---

<sup>141</sup> Ibid., 81.

pintura y que en esta se coloca, se queda, pero nunca brutalmente. Aunque la monstruosidad es el mayor carácter que le podemos atribuir, parece tratarse solo de una falta de semejanza con lo que es una cara común, una falta de semejanza con lo que es un retrato común. Estos “demás” que nos indica Michaux, deben de ser algunas personas en particular, aunque no hay rastros de retratos en su producción. Se entiende que la cara le atrae, le interesa, le importa observarla, así como cualquier persona con un sentido artístico. Dos acuarelas producidas entre el 1941 y el 1942, son las que más se acercan a esta definición, quizás las únicas obras donde esto pasa. Aun así, no se trata de rostros definidos, pero demuestran una mayor atención hacia el particular estético, hacia lo que nos hace personas comunes e indistinguibles en su muchedumbre. Una de estas figuras presenta también una gorra, elemento que la define, que la coloca por lo menos en una temporalidad; además, la expresión facial está acompañada por unos trazos gruesos que caracterizan más la fisonomía del rostro. Nos parecen estos “rostros de desgraciados, de criminales...”, como él mismo los ha definido. Pero no hay que dejarse llevar de estos casos aislados, Michaux no concibe esta manera de llevar el ser hacia la obra de arte. Estas son sus palabras: “Cómo puede uno tener la sangre fría de hacer el exacto retrato de alguien y ver el rostro como si estuviese compuesto por trazos. ¡Un rostro! El rostro de un hombre, de una mujer, siempre es una puñalada tramera, una profunda cuchillada en mis obras vivas.”<sup>142</sup>

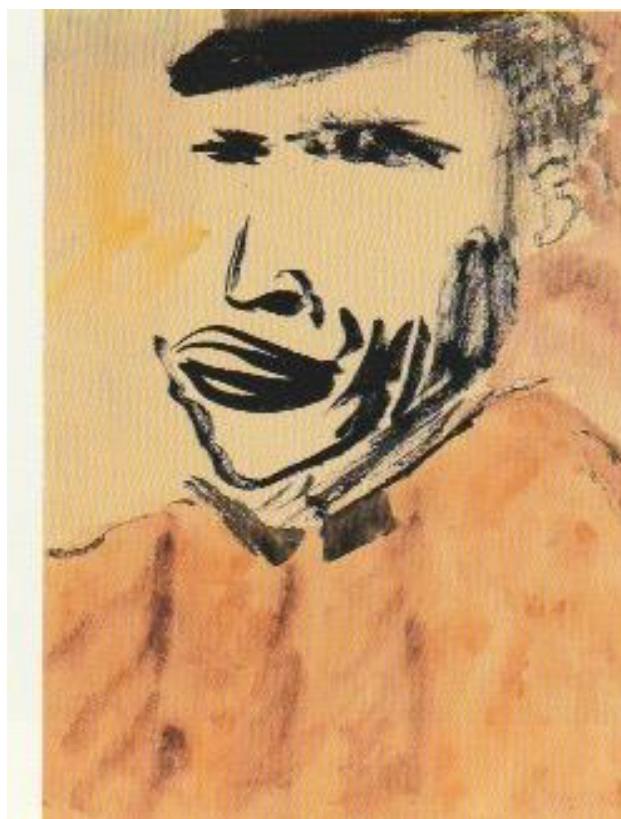


HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO, 1941.

---

<sup>142</sup> Ibid., 80.





HENRI MICHAUX: *SIN TÍTULO*, 1941-1942.

Hemos dicho, al principio de este epígrafe, que en la cabeza parecen concentrarse todos los elementos de la pintura de Michaux, todo el recorrido que lo ha llevado hacia esta y que también lo ha llevado hacia nosotros. Las consideraciones que hemos llevado a cabo en el tercer bloque temático de *Documents*, ese mismo dedicado a la máscara y a la cabeza, han permitido un desmantelamiento de la cara y junto con esto el desmantelamiento de las ideas, lo que en realidad ha sido el objetivo de Bataille. La aplicación de la máscara sobre el rostro solo sirve para generar una falta de seguridad, para dejar espacio al enigma, una especie de expediente en el cual reconocemos la voluntad de vaciar nuestra cabeza desde los vínculos, las semejanzas, las pequeñas certezas en las cuales nos apoyamos. Michaux, quizás más cerca de una cierta crítica social y cultural, identifica en este objeto un signo, un signo universal que se avecina más a lo primordial que él tanto quiere alcanzar. Al mismo tiempo hay otra cara de la máscara y es esta inmovilidad que puede esconderse debajo de la verdadera cara que tenemos, el rostro que es el rostro que nos pertenece y que nos hace únicos, más allá de cualquier norma corporal. Esta ambivalencia juega un rol importante y permite que nos acerquemos a sus rostros con un enfoque más correcto, el enfoque que nos permite finalmente ver los rostros de adentro.

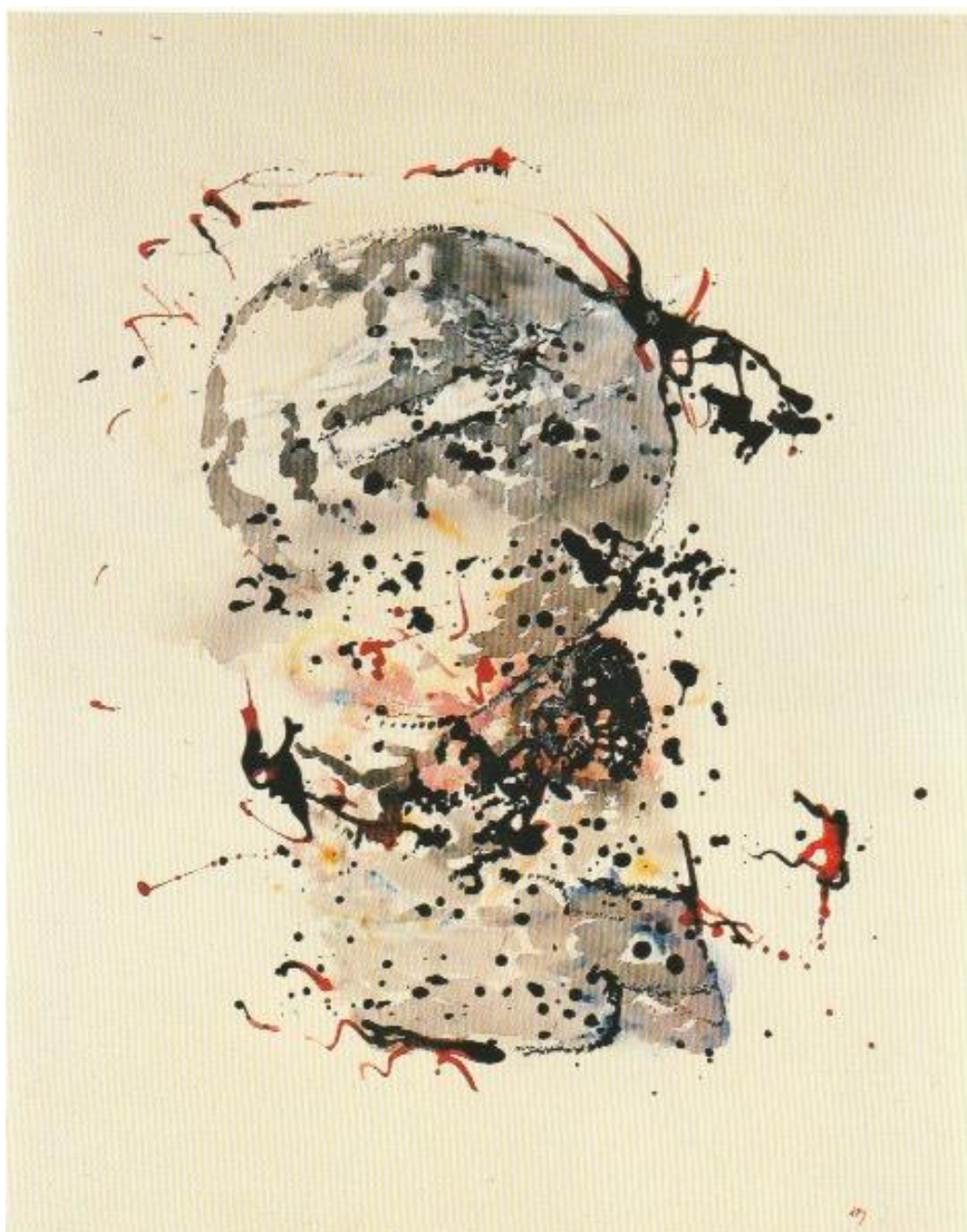


El artículo de Michel Leiris, “Le “caput mortuum” ou la femme de l’alchimiste”, es nuestra última parada en este viaje a través del cuerpo de *Documents*, a través del cuerpo de Georges Bataille y de sus colaboradores. Lo hemos analizado considerándolo junto con las impactantes fotografías que lo acompañan, un importante material que se hace eco del enigma según Bataille y que sorprende a quien la mira. Reiteramos la teoría que ya se desprende del mismo título, o sea que “caput mortuum” es una expresión utilizada por los alquimistas, la empleaban con referencia a una obra que se sitúa en un momento de metamorfosis, un cambio que determina un pasaje de un estado al otro. Las fotografías de W. B. Seabrook que acompañan al texto representan unas mujeres desnudas, cuyas cabezas están cubiertas con máscaras de cuero: erotismo, misticismo, sufrimiento, metamorfosis, estas son las sensaciones que nos dan estas imágenes, acompañando las palabras de Leiris, las palabras que explican que el rostro está negado. Un estadio que comporta un proceso anterior, aquel tratado al hablar de la metamorfosis, acentuando un concepto ya explicado en la misma definición del diccionario de la revista: activar una metamorfosis corporal es salir de nuestra propia piel para dar lugar a este cambio. Tratamos entonces de cerrar este círculo, de dejar claro cómo los pasos que hemos recorrido han querido intervenir sobre el cuerpo casi de manera gradual, primero el sacrificio de la forma, luego la metamorfosis y, al fin, el sacrificio de las ideas.

En ese cuero que, en sus primeros planos, confunde los rasgos de la cara dejando como detectable solo y únicamente la forma de la cabeza, no queda más espacio para los ojos, la nariz, los labios, las expresiones que nos hacen lo que somos. Para poder capturar la esencia, este temperamento, para decirlo con las palabras de Michaux, hay que sobrepasar primero los límites y esto es también un medio para Leiris. Francis Bacon nos ha dejado algún tipo de organicidad en los rostros, la esencia de las personas ha sido más detectable quizás, o más lograda nos atrevimos a decir. En el caso de Henri Michaux, concepto que hemos dejado claro ya al principio, el éxtasis ha sido aquel elemento que lo ha llevado a tratar con el cuerpo, aquel elemento que lo ha llevado en esta investigación más cerca de Georges Bataille. Nathalie Roelens, en el ya citado texto: “Henri Michaux à visage découvert”, afirma que Michaux, como Bacon, renuncia a la violencia para figurar una rabia dirigida hacia el horror: “À l’instar de Bacon, Michaux renoncera progressivement à figurer la violence du spectacle, en faveur d’une figuration de la rage envers l’horreur, passera comme Bacon du sensationnel à la sensation, à ceci près que cette renonciation s’accompagne chez Michaux d’une véritable conversion de l’écrit à

l'image.”<sup>143</sup> De lo sensacional a la sensación es el fenómeno que se desencadena aquí y es justamente por esto que nosotros espectadores llegamos a ver lo indefinido. Una rara forma de enigma nos atrapa porque no tenemos más el apoyo de la semejanza.

Mirando una de las fotografías de Seabrook en *Documents* y mirando a la vez una acuarela con guache de Michaux de 1959, parece verse una misma cabeza atrapada en algo. Se trata del cuero en la foto que acompaña el artículo de Leiris, un cuero que parece deja una huella en la forma de la cabeza en la obra de Michaux. Las salpicaduras que abandonan el orden ponen en movimiento el proceso de metamorfosis, arrancan esta



HENRI MICHAUX: SIN TÍTULO, 1959.

<sup>143</sup> Roelens, «Henri Michaux à visage découvert». En *Henri Michaux est-il seul?*, 103.

lucha que desmantela el rostro, dejando identificable solo la cabeza. El conjunto de los colores hace viva esta obra. En esta vemos a un hombre que trata de liberarse, de transgredir a sí mismo; el prevalente gris, diluido con el agua, nos recuerda el negro del cuero. La desnudez del rostro no quiere definirse, ya se encuentra despersonalizada y solo quiere llegar a la alteridad.



W. B. SEABROOK: *JUSTINE IN MASK*, 1930.

Henri Michaux ha confiado más en su propio cuerpo, en sus propias sensaciones, para llevar a cabo un análisis del cuerpo humano cuya culminación se ha definido en las cabezas, en los rostros. En *Pensando en el fenómeno de la pintura* afirma:

Es una lástima que las informaciones que obtenemos de los demás sean tan insuficientes, sospechosas, engañosas y que tengamos que volver siempre a la observación de uno mismo como a la materia prima más fácilmente observable, la más amplia, frecuentemente la más verificable, la más permanente, a pesar de lo inestable, la menos capaz de engañar del todo por mucho tiempo, aunque lo logre aún demasiado a menudo.

Por desgracia no hay manera de cambiar de capital.

Ah, si fuese posible estar un día en el cuerpo de otro. Quitémoslo de la cabeza. Y el intercambio de mentiras prosigue entre los hombres, con serenidad.<sup>144</sup>

Hemos visto cómo el aspecto psicológico, ese aspecto que habita en nuestra cabeza es determinante en la vida de este pintor, una vía que se confunde tanto con la escritura como con la pintura. La inestabilidad es propia del ser humano y mejor dirigirse a la inestabilidad de uno mismo que a la de los demás. Estos demás nunca retratados, nunca presentes e identificables en estos rostros alienados de Michaux. Es imposible estar en el cuerpo del otro, un experimento que, entre muchos más, le hubiera gustado intentar, pero el hombre está necesitado de mentiras, estas que son su principal apoyo. Él ha arriesgado, ha podido sobrepasar la norma corporal, la norma de sí mismo, llevándolo todo a la obra de arte.

---

<sup>144</sup> Michaux, «*Pensando en el fenómeno de la pintura*». En *Escritos sobre pintura*, 88-89.

## CONCLUSIÓN

Georges Bataille e l'arte. Questa tesi non ha voluto solo analizzare la relazione tra Bataille e l'arte, nel senso che non si è trattato di uno studio volto ad un'analisi prettamente storica o comunque focalizzata su tutti quei contenuti che lasciano emergere il suo pensiero sull'arte. Nell'evidenza dell'importanza che l'arte ha in tutto il suo pensiero, l'obiettivo è stato quello di volgere lo sguardo all'arte contemporanea; il titolo della ricerca ha promesso un riscontro del materialismo bataillano in essa e lo svolgimento della stessa è riuscito a mantenere tale promessa.

Il primo e importante obiettivo raggiunto è stato dimostrare l'attualità del pensiero di Bataille prima ancora che nell'arte contemporanea, nella contemporaneità stessa. È stato impossibile svincolare questa figura da tutti gli aspetti filosofici e sociologici che in questa sede sono stati affrontati. Questo è il primo motivo che rende tale lavoro interdisciplinare, non solo nel pieno rispetto della varietà degli ambiti che l'autore tocca, ma anche nel rispetto delle teorie che in maniera conseguente sviluppa. La lotta alle idee e ai limiti che esse impongono fa da sfondo a tutta la sua produzione, dunque, il primo dovere è stato quello di non progettare per etichette, di non studiare passando per classificazioni restrittive. Pensare come Georges Bataille pensava è stato il criterio utilizzato per dimostrare questa tesi.

La prima parte dell'investigazione, i primi due capitoli, parlano di storia, di sociologia e di filosofia. Tutti gli argomenti che sono stati trattati per dare poi fondamento all'arte, non sono stati affrontati come un mero insieme di fatti susseguirsi nel tempo. Ogni aspetto è servito a stabilire i legami tra tutti i personaggi che hanno attraversato questo lavoro. Sono stati però quegli aspetti apparentemente marginali, ovvero affrontati con marginalità, a fare luce sull'attualità del pensiero bataillano e su come questa attualità emerga proprio dai meccanismi del suo pensiero. La regola e la trasgressione della stessa, fenomeno che rende la prima moralmente accettabile, sono tutto ciò che importa. La domanda che dobbiamo porci è: siamo riusciti ad andare ben oltre la morale? Riusciamo ad intravedere ciò che è moralmente accettato e perché il nostro autore identifica tutto questo con la religione? Scegliere il corpo non è stato casuale, oltre che una elezione forse obbligata calcolando la preponderanza che ha e come il basso materialismo se ne serve per manifestarsi oltre i canoni di bellezza e di armonia. Ma il corpo siamo noi, il corpo è

tutto ciò che ci riguarda più da vicino ed è soprattutto tutto ciò che ci rappresenta in una società data: attraverso di esso l'io e la collettività non smettono mai relazionarsi.

Le riflessioni che emergono in questa prima parte hanno cercato di isolare dei punti troppo spesso identificati con il pensiero di Bataille, come ad esempio il negativo e l'abietto se restiamo nell'ambito della filosofia; isolarli però non ha voluto dire escluderli, bensì non servirsene successivamente per le questioni che riguardano l'arte. Il negativo, in particolare, porta con sé il discorso sulla morte e sul sacrificio, elementi "applicati" poi al corpo. *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille* è quel libro di Mario Perniola preso in esame per la relazione tra il concetto di estasi e il negativo, appunto. Non è stata questa tesi l'occasione per approfondire la posizione di Bataille rispetto alla filosofia di Hegel, allo stesso tempo l'abbiamo sfiorata per chiarire alcuni punti del pensiero del nostro autore. Il testo in questione spiega un fenomeno che si è poi ripresentato successivamente quando è stato necessario analizzare lo studio sulla natura del sacrificio nel saggio di Henri Hubert e Marcel Mauss. Facciamo riferimento ad un semplice, ma apparentemente complicato, meccanismo di inversione che Bataille pone in atto quando si avvicina a determinanti argomenti con l'intenzione di farli propri. È un meccanismo che si è poi rivelato il fulcro di tutto e la ragione per la quale il suo pensiero risulta essere più attuale che mai.

Perniola ci parla di un negativo senza impiego, improduttivo, con riferimento quindi a quella *dépense*, a quel dispendio che necessita una manifestazione se pur inutile. La critica bataillana alla filosofia hegeliana si radica nel fatto che Hegel subordina il negativo al positivo, escludendo qualsiasi possibilità che esso, il negativo, diventi sovrano, che acquisisca la stessa valenza che il positivo ha nella società. Il processo inverso messo in atto da Bataille prosegue un andamento che lo stesso Hegel ha arrestato in quanto si è fermato ad un carattere omogeneo della società senza considerarvi tutti quegli aspetti conflittuali ed eterogenei che Bataille ha poi sviluppato conservando l'opera della morte. Con queste premesse, quelle bataillane appunto, la morte veicola il negativo ma sta a noi cambiare il punto di vista, l'angolazione per poterla accettare tale e come è. L'esperienza della morte è quella che ci viene proposta qui e la morale che l'accompagna è tutto ciò che si dissolve in un positivo apparente ed illusorio.

Se consideriamo adesso il saggio sul sacrificio di Hubert e Mauss, presenziamo ad una nuova inversione. Anche in questo caso Bataille cerca di riabilitare il sacrificio in maniera contraria, ovvero lasciando che il sacro, moralmente consentito, penetri nel

profano. Si tratta di un processo che, effettivamente, pone le sue basi sulla precedente critica alla filosofia hegeliana sopra menzionata; è effettivamente in questo modo che il sacro non è più preponderante: esso è ora un intruso nel mondo profano e non il contrario. La stessa attitudine si riscontra nel riprendere il carattere di continuità del sacrificio, carattere dettato da una continuità tanto temporale come spirituale del rito in sé, per trasferirlo ad una volontà di riabilitare quel carattere di continuità che un tempo l'uomo aveva con il mondo animale. Questo aspetto si trova alla base di quel principio di carnalità che in questo lavoro ci ha condotti allo studio del corpo.

All'apparenza questi testi sono stati utilizzati in questa tesi a compendio di altri, o comunque si può dire che l'obbligo di menzionarli, per la comprensione di tutto quello che gli è susseguito, ha fatto sì che gli si ritagliasse un piccolo spazio in questa ricerca. Uno spazio piccolo solo perché gli obiettivi miravano all'arte contemporanea, ma nella loro brevità spiegano l'evolversi del pensiero bataillano. Ritornando agli interrogativi posti precedentemente, ovvero perché la morale è per Bataille la religione e se alla fine di questo studio e, riguardo la sua prima parte, siamo riusciti ad andare ben oltre la morale, religiosa appunto, cerchiamo ora di replicare perché è nella risposta a questi interrogativi che sussiste l'attualità del pensiero di Georges Bataille. Senza dover necessariamente ritornare su tutti quei punti che chiamano in causa la sociologia, riusciamo a identificare qui la trasgressione quasi come un dovere: l'autore cerca di spostare la nostra attenzione da un'abitudine alla morale a ciò che semplicemente è la realtà, una realtà che vede l'uomo tendenzialmente come un trasgressore. Nei suoi istinti, talvolta repressi e, secondo la prospettiva dell'autore la religione ne è la causa, risiede quell'eterogeneo che prima di essere parte integrante della società è parte integrante del nostro essere, della nostra essenza. Non si tratta di stabilire il caos o di bandire l'osservanza delle leggi, la questione è accettare quegli aspetti che la società, e l'uomo in essa, reputa oscuri, negativi e dunque indegni di approvazione perché intollerabili. In fin dei conti si tratta di una presa di coscienza, quanto meno un tentativo, ed è in essa che possiamo riscontrarne l'attualità. Se volessimo superare gli aspetti che la rendono una presa di coscienza propria al pensiero dell'autore, e quindi riscontrarne una effettualità nella contemporaneità che ci circonda, scopriremmo che la questione è accettare senza negare, accettare senza nascondere per poi trasgredire comunque e in maniera colpevole perché immorale. A partire da quella che è la verità secondo Bataille si può giungere ad una verità che è più vicina a noi e il prezzo da pagare per questa verità inizia nella nostra coscienza e arriva alla collettività che ci rende parte di un tutto.

Ricondurre questo discorso all'arte contemporanea, utilizzando il basso materialismo come matrice principale, è stato l'obiettivo successivo. La questione è stata la seguente: spostare il discorso dalla norma sociale alla norma corporale, e ovviamente come quest'ultima viene trasgredita nell'arte. È stata necessaria molta cautela e sempre un margine di distanza nel cercare di "trasferire" il pensiero bataillano ad un'opera d'arte. Anche porsi le giuste domande ha richiesto un certo discernimento. Ad esempio: Francis Bacon ed Henri Michaux sono dei trasgressori? Una prima analisi ha dimostrato di sì. La volontà, da parte di entrambi, che li ha visti lontani da qualsiasi movimento artistico è stata la prima manifestazione della loro alterità.

Francis Bacon è il pittore della figurazione in un contesto che vede l'astrattismo come dominante, allo stesso questa motivazione non è stata affatto sufficiente. Abbiamo iniziato queste conclusioni cercando di spostare la nostra attenzione da quel Bataille identificato a tutti i costi come uno scrittore che si dedica al negativo. In effetti la volontà qui è un'altra, la questione è stata riflettere su quanto di verità sussiste in questo apparente negativo bataillano. Certo è che se ragionassimo sempre e comunque sotto l'influenza di ciò che è moralmente accettato e cosa non lo è, rapidamente limiteremmo il pensiero del nostro autore tra quei margini che contengono solo tutto ciò che è negativo. Approcciamo ora alla figura di Bacon nella stessa maniera, ovvero considerando quanto di verità possa esserci nella sua pittura invece che quanto di negativo. Facciamo riferimento a questo aspetto perché molte volte dalla critica è stato considerato un'artista incline a rappresentare la morte e la brutalità. Ma la brutalità non è necessariamente sinonimo di morte. Forse lo è solo se ci appelliamo alla morale? Lo stesso artista ha dichiarato in una delle sue interviste a David Sylvester che nelle sue intenzioni non c'è mai stata la volontà di dipingere la violenza e meno ancora la morte. Al contrario, ha dichiarato che in qualità di essere umano ha vissuto il corpo come un'ossessione, si è sentito avido della vita, ed è proprio per questo che ha avuto coscienza della morte. Tale coscienza è giustamente quella che lo ha portato ad essere interessato ai mattatoi, alla bestialità, al sangue e, finalmente, alla crocifissione. Ci soffermiamo su questo aspetto perché è quello che sembra racchiudere un punto di contatto importante. L'interesse per il mattatoio proviene da una riflessione stessa del pittore, riflessione che lo ha portato a relazionare questo tipo di immagine con quella della crocifissione, accostamento che avvicina dunque il sacrificio animale a quello umano. Bacon considerava i credenti come persone interessanti perché dediti a qualcosa di futile e futile era per lui eccitante; allo stesso tempo riconosceva che essi vivevano di falsità.



È questa senza dubbio la verità di Bacon. Dopo aver considerato il pensiero di Bataille come un insieme che forma la sua verità, non possiamo far altro, a rigore di logica, che filtrare queste considerazioni di Bacon e dedurne che è la sua personale verità. Ma a noi è interessata la pittura e il corpo in essa. L'arte di Bacon racchiude tutto questo e anche di più: non è violenza, non è brutalità, non è morte. Come egli stesso ha dichiarato, nelle sue intenzioni non c'era quella di rappresentare tutte queste cose, era la vita ad essere così, egli si preoccupava di registrarne gli eventi e lo faceva, evidentemente, facendoli passare attraverso il corpo. Il corpo è per lui strumento, filtro, organicità. Ci soffermiamo di fronte ad una sua opera e scopriamo che in essa vive un uomo in cui non ci riconosciamo del tutto, perché è indefinito, perché manca di armonia e le posizioni in cui è ritratto sono ambigue, erotiche e private; chi comanda qui è il corpo e forse ci sentiamo superati da quest'arte perché influenzati da tutto ciò che pensiamo di sapere sul nostro corpo. Le persone a cui faceva dei ritratti si aspettavano un determinato risultato perché, come egli stesso ha affermato, avevano un'idea prestabilita rispetto alla loro somiglianza o a ciò a cui volevano rassomigliare. Questo approccio ha portato l'interesse di Bacon a voler dipingere chi amava, chi amava nell'essenza e non nell'apparenza. La riflessione imposta a questa tesi si dirige proprio verso quel "ciò a cui volevano rassomigliare". È stata proprio una affermazione come questa, tra tante, ad avvicinare questo artista a Georges Bataille, perché la trasgressione di Bacon è risultata essere la stessa dichiarata da Bataille. Restare al limite del corpo, dipingerlo ma non distruggerlo, dare spazio tanto alla pelle come agli organi che in essa si trovano, dipingere un volto dalle forme completamente dislocate e riuscire comunque a riconoscervi chi vi si trova intrappolato. Bacon ha indiscutibilmente portato la morte nella sua opera, ma nel fare ciò non ha mai dimenticato la vita, ha solo reso la compresenza di entrambe come un fatto naturale e proprio dell'essere umano, si è spinto oltre i confini del corpo e il suo basso materialismo si trova nelle zone oscure che ci caratterizzano, così come retoricamente chiedeva a Sylvester: "E dunque, non è più facile perdere la forma nell'oscurità?".

L'immediatezza non è sicuramente una caratteristica della pittura di Henri Michaux, meno ancora l'immediatezza del corpo. Questa figura ha sicuramente trasgredito con l'uso degli allucinogeni, ha trasgredito anche con la sua lotta al sistema di scrittura occidentale, prediligendo gli ideogrammi e la loro facoltà descrittiva che non limita il significato del linguaggio. Prima ancora di definire se e come possa esserci traccia del materialismo bataillano nella sua arte, tocca fare un passo indietro a *Documents*. Uno dei primi propositi di questa ricerca è stato quello di non considerare la

definizione di “Informe” come l’unica e probabile possibilità di avvicinare la figura di Bataille all’arte contemporanea e Michaux ha consentito di raggiungere tale proposito. Questa definizione, quella di “Informe” appunto, non è un inno alla mancanza di forma, non vuole ricercare per poi riabilitare una figura qualsiasi in una pittura dove la dispersione corporale sembra regnare su tutti gli altri elementi. Nella definizione dell’informe il nostro autore non ha fatto altro che concertare la sua lotta alle idee, a quel sistema filosofico che necessita a tutti i costi un perimento di sicurezza per manifestarsi, perimento dato chiaramente da una forma prestabilita per ogni cosa. A partire da questa critica, Bataille considera l’universo come un qualcosa che non rassomiglia a niente, o che può rassomigliare a un ragno o a uno sputo. Si concentra qui una riflessione che contrappone un sistema chiuso a infinite possibilità. Se solo pensiamo alla grandezza dell’universo, già questo può bastare a identificare un considerevole tono critico; in aggiunta e forse anche al limite, dire che l’universo può essere come un ragno o uno sputo lo declassa nella sua grandezza, svelandone chiaramente la contropartita, come sempre Bataille amava fare, e insinuandone comunque l’impossibilità di definirlo. La figura di Michaux, e quindi non solo lo studio della sua arte ma anche l’analisi del suo approccio ad essa, hanno cercato di porre la giusta distanza tra l’arte informale, di cui fu dichiarato precursore e da cui prese prontamente le distanze, e l’informe bataillano. Ciò che determina questa distanza è la mancata volontà del nostro autore di procedere per etichette, movimenti e manifesti ad essi correlati. Egli stesso criticava i materialisti per aver fatto del materialismo una categoria, lo stesso approccio deve quindi essere seguito per l’informe.

Abbiamo quindi cercato di evitare sempre e comunque qualsiasi tipo di categorizzazione, il basso materialismo è qui dominante ma non avremmo potuto mai rintracciarne l’influenza nella pittura se non avessimo studiato anche la *dépense*, l’eterogeneo, la religione, il sacrificio e la pittura di Michaux è una prova ulteriore tanto di questo approccio come della natura labirintica alla quale questa investigazione, necessariamente, ha dovuto piegarsi. Il corpo in questa pittura è meno brutale ma non meno vero, è a volte meno esposto ma sempre manifestato attraverso quei movimenti che lo rendono primitivo nella ritualità che li caratterizza. Michaux fa passare il suo processo creativo attraverso quell’estasi tanto descritta da Bataille. Assistiamo ad un superamento dei limiti che include il corpo perché questo è il luogo dell’esperienza: i limiti corporali sembrano qui spostarsi ulteriormente, chiamando in causa quelli psichici. Il segno qui

diventa corpo e non arriva mai a definirsi perché tocca quell'animalità e quella carnalità che lo definiscono perennemente come un ibrido.

Gli scritti sulla pittura di questo artista hanno rivelato la sua esigenza di liberazione e, parallelamente, lo studio delle sue opere d'arte ha fatto emergere il corpo come presenza, quasi un voler invitare lo spettatore a ricercarne l'essenza nella tela, perché la pittura era per Michaux ricerca e non imitazione, ricerca di tutto ciò che è celato al di sotto di una facciata. Il raggiungimento della coscienza messo in atto dall'artista non è forse una volontà di raggiungere quell'eterogeneo che vive in ogni uomo? Utilizziamo il termine eterogeneo per richiamare senz'altro un importante aspetto del pensiero bataillano, ma in realtà non sarebbe meno improprio parlare del lato oscuro che è pur sempre parte di noi e che manifesta un dualismo, quello in cui le parti non cercano di affondare la più nera, ma cercano di accettarla, di tollerarla nella sua naturale esistenza. Michaux riesce ad incarnare il fatto estetico secondo Bataille, i suoi corpi, con il costante movimento che li caratterizza, sembrano voler giungere all'imminenza di una rivelazione che in effetti non si produce mai. La trasgressione di questo artista è un processo graduale, egli risveglia la propria coscienza trattandola effettivamente come la coscienza del corpo, per poi lasciare che approdi alla sua opera pittorica passando prima per la scrittura.

È stata proprio la parte finale dell'investigazione quella che è riuscita a convalidare gli obiettivi che al principio erano stati prefissati. Nello studio sui testi critici di Michaux è spesso apparso il nome di Francis Bacon. Ben lontani, nello svolgimento stesso del lavoro, dal voler fare un'analisi comparativa, considerando le numerose differenze che li distanziano, ci si è comunque ritrovati davanti a punti di connessione fra i due pittori. Il primo aspetto a convalida di ciò è stato quel carattere di marginalità che ha accomunato entrambi, considerando chiaramente i contesti in cui la loro arte si è sviluppata. Se azzardassimo adesso a fare un paragone, cercando di non limitare il valore stesso della pittura, dovremmo necessariamente considerare il pensiero di Georges Bataille come un territorio esplorato da entrambi per poter così giustificare la presenza di Bacon in vari testi dedicati alla pittura di Michaux, testi che inoltre sono stati presi in esame perché la figura di Bataille vi era presente.

Bacon è quell'artista che fissa i suoi corpi in un evidente stadio di carnalità, a questi è stata spesso attribuita una fluidità che rimanda ad una sensazione di calore che usa il corpo stesso, lo sacrifica appunto, senza pretendere di raggiungere quell'estasi che invece sembra essere più vicina a Michaux. L'opera di Bacon incarna più vivamente quel basso

materialismo che si conduce ad un'alterità ma che, oseremo dire, è strettamente fisica e corporale. Il caso di Michaux è totalmente differente, la sua figura è ibrida e ciò è evidente tanto nella sua produzione artistica come in quella poetica. Il senso di fluidità che riscontriamo nelle sue opere, negli acquerelli ad esempio, non rimanda ad una sensazione di calore, bensì ad una certa evanescenza, come se la carnalità cercasse di raggiungere uno stadio successivo, oltre il materialismo stesso. Michaux si appoggia all'estasi bataillana, si avvicina al raggiungimento di quella dimensione provocata dal sacrificio stesso. Pare che ognuno dei due fissi un limite e tenti allo stesso tempo di superarlo, chiaramente attraverso la pittura e il corpo in essa. Georges Bataille è qui quella figura che paradossalmente riesce ad unire questi due artisti apparentemente tanto distanti; ma forse non è poi così un paradosso, se pensiamo al suo dualismo, dove non esiste opposizione ma sinergia tra le parti, riusciremmo a comprendere meglio un simile accostamento.

All'inizio di queste conclusioni si è chiarito che pensare come Bataille pensava è stato uno dei criteri utilizzati per avviare ed approfondire lo studio del suo pensiero. Certamente non è stato utilizzato lo stesso criterio per gli artisti qui protagonisti, in quanto ciò avrebbe deviato il percorso da quella che è stata la base di riferimento di tutto il lavoro: *Documents*. La rivista, e i suoi contenuti scelti, è stata sempre utilizzata a fondamento dell'analisi delle varie opere pittoriche e, senza pretendere di voler generare quella che si potrebbe definire una vera e propria "triangolazione", alla fine e peculiarmente, essa si è affacciata nella seconda parte del lavoro portandoci ad affermare definitivamente che le teorie di Bataille sono state un territorio esplorato tanto da Francis Bacon come da Henri Michaux. La tesi ha portato alla luce degli aspetti differenti che si sono manifestati in base alle influenze che ognuno dei due ha rispettivamente subito, anche in base al tipo di arte che li ha caratterizzati. Allo stesso tempo è opportuno puntualizzare che le connessioni trovate hanno voluto riconoscere le basi anche in una possibile similitudine nella visione dell'uomo e del suo distinguersi come tale in una società. A partire da questa visione comune dell'uomo ci si è soffermati sul corpo. Il corpo importa al punto di doverlo sacrificare nella tela? La risposta potrebbe essere affermativa soprattutto se pensiamo a questo processo sempre come un mezzo di ricerca per la verità, e forse è proprio la ricerca di una stessa verità ciò che ha portato queste tre figure a condividere le pagine di questo lavoro.

Gilles Deleuze, nel suo libro completamente dedicato alla pittura di Francis Bacon, ha parlato di “zone indiscernibili tra l’uomo e l’animale”. Ecco dunque che prendiamo in prestito questa sua espressione, tra l’altro una delle più riconosciute di questo testo, e senza dubbio siamo in grado di applicarla a ognuna di queste tre figure. La consideriamo qui e ora perché anche la figura di Deleuze, insieme alle sue zone indiscernibili, sono emerse in vari testi critici su Michaux che hanno richiamato Francis Bacon, e molte volte proprio attraverso questa stessa espressione. Indiscernibile è indistinguibile, indiscernibile è inseparabile ma sempre e comunque un insieme composto da parti diverse di cui non siamo in grado di distinguerne i limiti. È di questo che si tratta effettivamente, questo è ciò che ci fa ritornare ancora una volta a Bataille: lo spostamento di quella linea, probabilmente considerata immaginaria, che rappresenta un confine da oltrepassare necessariamente se vogliamo andare incontro a quelle zone oscure, a quell’alterità che è parte di noi. Nel chiarire queste zone indiscernibili Deleuze fa una importante precisazione, ovvero che non si tratta solo dell’essere uomo che si avvicina all’essere animale, è un processo che si sviluppa anche in maniera invertita, anche l’animale subisce l’influenza dell’uomo in questa strana forma di contaminazione. Non c’è possibilità che uno dei due prevalga sull’altro ed è per questo che ci troveremo sempre di fronte ad una metamorfosi continua, un fenomeno senza fine che insinua l’enigma e vuole generare in noi dei dubbi, delle riflessioni. L’inseparabilità nasce dunque da un fatto comune tra l’uomo e l’animale e, a quanto pare, si tratta di un qualcosa che non possiamo evitare. A partire da questa espressione siamo in grado di vedere come ognuna di queste tre figure ci ha mostrato le proprie “zone indiscernibili” e, in questa tesi, si abbiamo considerato Georges Bataille come colui che ci ha fatto dubitare sui limiti e sulla trasgressione di essi.

Non siamo in grado di terminare in maniera definitiva queste conclusioni perché questa investigazione ha lasciato delle tracce per future e possibili ricerche relazionate al pensiero di Georges Bataille. La politica, il cinema, il teatro, la psicologia rappresentano solo alcuni degli ambiti in grado di stabilire un ampio margine di studio, di approfondire quegli aspetti che in questa sede non è stato possibile analizzare perché fuori dai limiti imposti a qualsiasi tesi di dottorato. Ad ogni modo, questo lavoro è stato affrontato come un vero e proprio viaggio. La prima regola in questa esperienza è stata quella di rispettare il pensiero di Georges Bataille e avvicinarlo all’arte contemporanea affinché in essa possiamo riconoscere quella idea di trasgressione che fa del nostro corpo uno strumento che percepisce, oltre che uno strumento subordinato alle idee. Attraverso il pensiero bataillano si è cercato di fare luce sul fatto che le idee possono cambiare, possiamo

cambiare il nostro punto di vista e aprirci sempre a nuove possibilità, anche a quelle che in prima istanza sembrano impossibili. L'arte di Francis Bacon non è un'arte impossibile, e nemmeno quella di Henri Michaux, lo è e il manifestarsi di essa sulla tela in un modo che certamente li distingue e che ha potuto mostrare un punto di comunione individuato nella figura e nel pensiero bataillano.

Georges Bataille, nella prefazione al libro *Madame Edwarda*, racchiude, e dunque ci riconduce, alla sua verità, quella che abbiamo abbracciato all'inizio di questa tesi e che vogliamo ora ricordare per chiuderla, almeno apparentemente: "L'homme, qui peut-être, a sa fierté, est noyé par la masse humaine... Mais enfin: je n'oublierai jamais ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui arrive, ce qui est. Et je ne saurais pas ce qui arrive, si je ne savais rien du plaisir extrême, si je ne savais rien de l'extrême douleur!". La massa umana qui menzionata non deve confondersi con quella collettività, con quella totalità che l'autore ha ricercato sempre e comunque a partire da un individuo libero da idee precostruite, si tratta bensì di un territorio fatto di possibilità univoche, alle quali l'uomo si afferra, secondo Bataille vi annega, per non perdere il proprio senso di sicurezza. Aprire gli occhi per guardare in faccia ciò che è, è appunto riconoscere la verità per poi accettarla nella sua pienezza, nella sua composizione fatta di piacere estremo e di estremo dolore.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras publicadas de Georges Bataille y consultadas en la obra completa del autor:

**BATAILLE**, Georges. *Œuvres Complètes I (Premiers écrits 1922-1940)*. Paris: Gallimard, 1970.

– *Notre-Dame de Rheims*. (Como la nota al texto nos dice, se trata de un panfleto de seis páginas publicado a Saint-Flour y datado aproximadamente en agosto de 1918).

– «Fatrasies». *La révolution surréaliste* II año, n.º 6 (1926).

– *Histoire de l'œil*. Paris, 1928 (Publicado con el seudónimo de Lord Auch).

– «L'Amérique disparu». *Cahiers de la République des lettres, des science et des arts* XI, n.º 39 (1928).

– «Le lion châtré». *Un cadavre* (Panfleto colectivo publicado en contra de Breton y del Segundo manifiesto surrealista, 1929). Paris: 1929.

– *L'anus solaire*. Paris: Éditions de la Galerie Simon, 1931.

– «La notion de dépense». *La critique sociale*, n.º 7 (enero de 1933).

– «Le labyrinthe». *Recherches philosophiques* V, (1935-1936): 364-372.

– «L'obélisque». *Mesures* IV año, n.º 2 (15 de abril de 1938): 35-50.

– «La chance». *Verve* I, n.º 4 (noviembre de 1938): 69.

– «La pratique de la joie devant la mort». *Acéphale*, n.º 5 (junio de 1939): 11-23.

– «Le sacré». *Cahiers d'art*, año XIV, n.º 1-4 (1939): 47-50.

———. *Œuvres Complètes II (Écrits posthumes 1922-1940)*. Paris: Gallimard, 1970.

– «L'abjection et les formes misérables». *Essais de sociologie*.

– «Deuxième groupe de photographes». *Dossier de «Documents»*.

– *Le masque*.

- «La notion de dépense». *Textes se rattachant à «la notion de dépense»*.
- «La polarité humaine...». *Dossier «hétérologie»*.
- «Le sacrifice». *Essais de sociologie*.
- «Table de matières». *Dossier «hétérologie»*.
- «Tableaux hétérologiques». *Dossier «hétérologie»*.
- «La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (1)». *Dossier de la polémique avec André Breton*.
- «La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (2)». *Dossier de la polémique avec André Breton*.
- «Zusatz». *Dossier «hétérologie»*.
- . *Œuvres Complètes III (Œuvres littéraires)*. Paris: Gallimard, 1971.
- *Le petit*. La primera edición no menciona el nombre de la editorial: 1934 (publicado con el seudónimo de Louis Trente).
- *Madame Edwarda*. Paris: Éditions du Solitaire, 1937 (publicado con el seudónimo de Pierre Angélique).
- . *Œuvres Complètes VII*. Paris: Gallimard, 1976.
- *La part maudite*. Paris: Éditions de Minuit, 1949.
- *Théorie de la religion*. Paris: Édition Gallimard, 1974.
- . *Œuvres Complètes IX*. Paris: Gallimard, 1979.
- *Lascaux ou la naissance de l'art*. Ginebra: Albert Skira, 1955.
- *Manet*. Ginebra: Albert Skira, 1955.
- . *Œuvres Complètes X*. Paris: Gallimard, 1976.
- *L'Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.
- *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1961.
- . Bataille, Georges. *Las Lagrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.



## Artículos consultados en la revista *Documents*:

*Documents*. Paris: Jean Michel Place, reimp. 1991, vol. 1. Accedido 23 de octubre de 2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f>.

– **BATAILLE**, Georges. «Le cheval académique». *Documents* n.º 1 (1929): 27-31.

———. «L’apocalypse de Saint-Sever». *Documents* n.º 2 (1929): 74-84.

———. «Architecture». *Documents* n.º 2 (1929): 117.

———. «Le langage des fleurs». *Documents* n.º 3 (1929): 160-164.

———. «Matérialisme». *Documents* n.º 3 (1929): 170.

———. «Figure humaine». *Documents* n.º 4 (1929): 194-200.

———. «Le gros orteil». *Documents* n.º 6 (1929): 297-302.

———. «Abattoir». *Documents* n.º 6 (1929): 329.

———. «Cheminée d’usine». *Documents* n.º 6 (1929): 329-332.

———. «Le “jeu lugubre”». *Documents* n.º 7 (1929): 369-372.

———. «Informe». *Documents* n.º 7 (1929): 382.

– **CONTENAU**, Georges. «L’art sumérien. Les conventions de la statuaire». *Documents* n.º 1 (1929): 1-8.

– **DESNOS**, Robert, Georges **BATAILLE** y Marcel **GRIAULE**. «Œil». *Documents* n.º 4 (1929): 215-218.

– **EINSTEIN**, Carl. «Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928». *Documents* n.º 1 (1929): 35-38.

———. «André Masson, étude ethnologique». *Documents* n.º 2 (1929): 93-102.

———. «Rossignol». *Documents* n.º 2 (1929): 117-118.

———. «Notes sur le cubisme». *Documents* n.º 3 (1929): 146-155.

– **GRIAULE**, Marcel, Michel **LEIRIS** y Georges **BATAILLE**. «Métamorphose». *Documents* n.º 6 (1929): 332-334.

– **LEIRIS**, Michel. «Métaphore». *Documents* n.º 3 (1929): 170.

———. «L’île magique». *Documents* n.º 6 (1929): 334.

———. «Crachat». *Documents* n.º 7 (1929): 381-382.

– **MENARD**, Pierre. «Le marquis de Sade: étude graphologique». *Documents* n.º 7 (1929): 365-367.

– **RIVIÈRE**, Georges Henri. «Le musée d’ethnographie du Trocadéro». *Documents* n.º 1 (1929): 54-58.

———. «Six conférences d’Eisenstein». *Documents* n.º 7 (1929): 384.

– **SCHAEFFNER**, André. «Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie». *Documents* n.º 5 (1929): 248-254.

– **STRZYGOWSKY**, Josef. «“Recherches sur les arts plastiques” et “Histoire de l’art”». *Documents* n.º 1 (1929): 22-26.

– **WALDMANN**, Emil. «Eugene Delacroix». *Documents* n.º 3 (1929): 144-146.

– «Homme». *Documents* n.º 4 (1929): 215.

– «Homme». *Documents* n.º 5 (1929): 274.

*Documents* [Paris: Jean Michel Place, reimp. 1991, vol. 2]. Accedido 23 de octubre de 2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>.

**BATAILLE**, Georges. «Le bas matérialisme et la gnose». *Documents* n.º 1 (1930): 1-8.

———. «Les écarts de la nature». *Documents* n.º 2 (1930): 79-82.

———. «Soleil pourri». *Documents* n.º 3 (1930): 173-174.

———. «Esthète». *Documents* n.º 4 (1930): 235.

———. «Bouche». *Documents* n.º 5 (1930): 300.

———. «Musée». *Documents* n.º 5 (1930): 300.

- . «Kali». *Documents* n.º 6 (1930): 368.
- . «L'art primitif». *Documents* n.º 7 (1930): 389-397.
- . «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh». *Documents* n.º 8 (1930): 451-460.
- . «L'esprit moderne et le jeu des transpositions». *Documents* n.º 8 (1930): 489-492.
- BOURDEILLETTE**, Jean. «Franz Xaver Messerschmidt». *Documents* n.º 8 (1930): 467-471.
- CAMILLE**, Georgette. «Piero di Cosimo». *Documents* n.º 6 (1930): 329-335.
- DESNOS**, Robert y Georges Henri **RIVIÈRE**. «La ligne générale». *Documents* n.º 4 (1930): 217-221.
- EINSTEIN**, Carl. «Picasso». *Documents* n.º 3 (1930): 155-157.
- ELBÉ**, Marie. «Manet et la critique de son temps». *Documents* n.º 2 (1930): 84-90.
- . «Le scandale Courbet». *Documents* n.º 4 (1930): 227-233.
- HEINE**, Maurice. «Maurice Heine...». *Documents* n.º 3 (1930): 175-176.
- HERVÉ**, Roger. «Sacrifices humains du Centre-Amérique». *Documents* n.º 4 (1930): 205-212.
- JACOBSTHAL**, Paul. «Les têtes de Roquepertuse». *Documents* n.º 2 (1930): 92-94.
- JAMOT**, Paul. «L'exposition Delacroix». *Documents* n.º 5 (1930): 249-260.
- LEIRIS**, Michel. «L'homme et son intérieur». *Documents* n.º 5 (1930): 261-266.
- y Georges Henri **RIVIÈRE**. «L'œil de l'ethnographe». *Documents* n.º 7 (1930): 405-414.
- . «Le “caput mortuum” ou la femme de l'alchimiste». *Documents* n.º 8 (1930): 461-466.
- LIMBOUR**, Georges. «Eschyle, le carnaval et les civilisés». *Documents* n.º 2 (1930): 97-101.

**MAUSS**, Marcel. «M. Marcel Mauss... ». *Documents* n.º 3 (1930): 177.

**MONNET**, Georges. «Picasso et le cubisme». *Documents* n.º 3 (1930): 139-140.

**PUECH**, Henri-Charles. «Picasso et la représentation». *Documents* n.º 3 (1930): 118-122.

**VON SYDOW**, Eckart. «Masques-Janus du cross-river (Cameroun)». *Documents* n.º 6 (1930): 321-328.

**VON KOENIGSWALD**, Ralph. «Têtes et crânes». *Documents* n.º 6 (1930): 353-358.

### **Ediciones periódicas monográficas:**

*Critique: Hommage à Georges Bataille* XIX, n.º 195-196 (agosto-septiembre de 1963):

– **BARTHES**, Roland. «La métaphore de l'œil»: 770-777.

– **BLANCHOT**, Maurice. «Le jeu de la pensée»: 734-741.

– **BRUNO**, Jean. «Les techniques d'illumination chez Georges Bataille»: 706-720.

– **DELTEIL**, Georges. «Georges Bataille à Riom es-montagnes»: 675-676.

– **FOUCAULT**, Michel. «-Préface- a la transgression»: 751-769.

– **KLOSSOWSKI**, Pierre. «A propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille»: 742-750.

– **LERIS**, Michel. «De Bataille l'impossible à l'impossible "*Documents*" »: 685-693

– **MASSON**, André. «Le soc de la charrue»: 701-705.

– **METRAUX**, Alfred. «Rencontre avec les ethnologues»: 677-684.

– **PIEL**, Jean. «Bataille et le monde. De la "Notion de dépense" a "La part maudite" »: 721- 733.

– **QUENEAU**, Raymond. «Premières confrontations avec Hegel»: 694-700.

– **WAHL**, Jean. «Le pouvoir et le non-pouvoir»: 778-794.

– **SOLLERS**, Philippe. «De grandes irrégularités de langage»: 795-802.

*L'arc. Georges Bataille*, n.º 32 (junio de 1967):

- **DEGUY**, Michel. «D'une physique érotique»: 49-56.
- **DERIDDA**, Jacques. «De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve»: 24-44.
- **DE SOLIER**, René. «L'homme de Lascaux»: 58-62.
- **DUVIGNAUD**, Jean. «L'usage des richesses»: 71-72.
- **HOLLIER**, Denis. «La tragédie de Gilles de Rais»: 63-70.
- **KLOSSOWSKI** de Rola, Thadée. «Le ciel»: 46-48.
- **LECOMTE**, Marcel. «Le thème du dernier instant»: 17-18.
- **LEIRIS**, Michel. «Du temps de Lord Auch»: 6-15.
- **RAINOIRD**, Manuel. «La communication»: 73-74.
- **REY**, Jean-Michel. «La mise en jeu»: 19-23.

*L'arc. Georges Bataille*, n.º 44 (primer trimestre de 1971):

- **CUZIN**, François. «“L'expérience intérieure” »: 28-34
- **GASCHÉ**, Rodolphe. «L'avorton de la pensée»: 11-26
- **HOLLIER**, Denis. «La tragédie de Gilles de Rais au “Théâtre de la Cruauté” »: 77-86.
- **KOJÈVE**, Alexandre. «Préface à l'œuvre de Georges Bataille»: 36.
- **LASCAULT**, Gilbert. «Notules pour les larmes»: 71-76.
- **LEIRIS** Michel. «Du temps de Lord Auch»: 3-10
- **PERROUX**, François. «Discussion sur l'aide américaine»: 48-51.
- **PERROUX**, François. «La part maudite et le silence»: 42-47.
- **PFEIFFER**, Jean. «Entre Goya et Manet»: 64-70.
- **REY**, Jean-Michel. «Le signe aveugle»: 54-63.
- **RONSE**, Henri. «“L'apprenti sorcier” »: 1-2.

*Cahiers BATAILLE*, n.º 1 (octubre de 2011):

- **ARIBIT**, Frédéric. «Autopsie du *Cadavre*»: 59- 74.
- **BATAILLE**, Georges. «Définition de l'hétérologie»: 229-236.

- **CORNILLE**, Jean-Louis. «Bataille entre boudoir et bibliothèque»: 85-94.
- **DI MARCO**, Chiara. « “Moi, j’existe” Connaissance et existence»: 95-114.
- **MARION**, Dominic. «Figuration et irreprésentable: à propos d’une économie du non-savoir»: 167-180.
- **PAPPARO**, Felice Ciro. «Rien ou la langue des formes»: 181-195.
- **PIC**, Muriel. «Le péril de l’incommensurable»: 155-166.
- **PIERROT**, Jean. «Bataille et le sensible»: 115-131.
- **SEBBAG**, Georges. «Breton, Bataille et la guerre d’Espagne»: 133-154
- **SURYA**, Michel. «Felix culpa (*Discussion sur le péché*)»: 37-58.
- **SURYA**, Michel. «Nul ne sait au juste»: 9-11.
- **TEXTEIRA**, Vincent. «L’œil à œuvre: Histoire de l’œil et ses peintres»: 197-219.

*B@abelonline: Georges Bataille. L’impossible*, n.º 12 (2012):

- **BAPTIST**, Gabriella. «La potenza del negativo e l’opera della morte. Bataille lettore di Hegel»: 43-49.
- **DE PETRA**, Fausto. «Bataille, Blanchot e Nancy. Dalla “comunità degli amanti” all’impossibile comunicazione»: 63-87.
- **ERNST**, Gilles. «Georges Bataille et “L’Im-possible»»: 135-147.

## **Libros y partes de libros:**

**ADES**, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson, 1976. Traducido por Elena Llorens Pujol como *Fotomontaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

———. y Andrew **FORGE**. *Francis Bacon*. Londres: Thames and Hudson, en asociación con The Tate Gallery, 1985. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en la Tate Gallery.

———. y Simon **BAKER**. *Undercover Surrealism*. Londres, Cambridge Massachusetts USA: Hayward Gallery Publishing en asociación con The MIT Press of the

Massachusetts Institute of Technology, 2006. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en la Hayward Gallery.

**ARYA**, Rina. «The Existential Dimensions of Bacon's Art». En *Francis Bacon: Critical and Theoretical Perspectives*, editado por Rina Arya, 81-102. Oxford: Peter Lang, 2012.

———. *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Londres: Palgrave Macmillan: 2014.

**BACON**, Francis. *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris: folio essais. Gallimard, 1996. Publicado por primera vez en 1992 por Éditions Jean-Claude Lattès.

**BARBERGER**, Nathalie. *Le Réel de traviole: Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*. Objet. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses universitaire du septentrion, 2002.

**BOIS**, Yve-Alain, y Rosalind E. **KRAUSS**. *L'informe mode d'emploi*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996. Traducido como *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997). Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en el Centre Pompidou.

**BOLDT-IRONS**, Leslie Anne, ed. *On Bataille: Critical Essays*. New York: State University of New York Press, 1995.

**BONET**, Juan Manuel y Círculo de Bellas Artes, eds. *Henri Michaux: Icebergs*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en el Círculo de Bellas Artes.

**CHAMCHINOV**, Serge. «Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux». En *Le livre au corps*, editado por Alain Milon y Marc Perelman, 233-41. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. <<http://books.openedition.org/pupo/4296>>.

**CIRAQUI**, Manuel y Julian **DE AJURIAGUERRA** *Henri Michaux: el otro lado*. Bilbao: Guggenheim Bilbao, 2018. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en el Guggenheim Bilbao.

**COGEZ**, Gérard. «Passages d'images/Épreuves de soi». En *Henri Michaux est-il seul?*, 28-33. Cerisy-la-Salle: Cahiers Bleus, 1999. Actas de la conferencia *Henri Michaux est-il seul?*, celebrada en Cerisy-la-Salle (30 de junio-7 de julio de 1999).

**CROWLEY**, Patrick y Paul **HEGARTY**, eds. *Formless: Ways in and out of Form*. Bern: Peter Lang, 2005.

**DANOU**, Gérard. «Henri Michaux et la médecine de soi». En *Henri Michaux est-il seul?*, 38-46. Cerisy-la-Salle: Cahiers Bleus, 1999. Actas de la conferencia *Henri Michaux est-il seul?*, celebrada en Cerisy-la-Salle (30 de junio-7 de julio de 1999).

**DELEUZE**, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. Traducido por Daniel W. Smith como *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (Londres: Continuum, 2004).

———. y Félix **GUATTARI**. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

**DURAIN**, Marc. «Henri Michaux : du corps du livre au corps de l'homme». En *Le livre au corps*, editado por Alain Milon y Marc Perelman, 283-300. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012. <<http://books.openedition.org/pupo/4301>>.

**GOWING**, Lawrence y Sam **HUNTER**. *Francis Bacon: An Exhibition*. Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution en asociación con Thames and Hudson, 1989. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en The Museum of Modern Art.

**DESSONS**, Gérard. «À bas les mots». En *Henri Michaux est-il seul?*, 49-52. Cerisy-la-Salle: Cahiers Bleus, 1999. Actas de la conferencia *Henri Michaux est-il seul?*, celebrada en Cerisy-la-Salle (30 de junio-7 de julio de 1999).

**DI GIACOMO**, Giuseppe. *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento ad oggi*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2015.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. *La ressemblance informe. Ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

**FÉDIDA**, Pierre. *Par où commence le corps humaine: retours sur la régression*. Paris: Presses universitaire de France, 2000. Traducido por Betina Keizman como *¿Por dónde empieza el cuerpo humano? Retorno a la regresión* (México D.F.: Siglo XXI, 2006).

**FERRARIS**, Maurizio. *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*. Milán: Albover-sorio, 2007.



**FOSTER**, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

———. Rosalind **KRAUSS**, Yve-Alain **BOIS**, y Benjamin D. H. **BUCHLOH**. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004. Traducido por Elio Grazioli, Eva Fabbris y Lucia Tozzi como *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo* (Bologna: Zanichelli, 2006).

**FRANCHI**, Franca, y Marina **GALLETTI**, eds. «*Documents*», *una rivista eterodossa*. Pearson Italia, Milán-Turín: B. Mondadori, 2010. Actas de la conferencia internacional “*Documents*”, *une revue hétérodoxe*, celebrada en la embajada de Francia de Roma (11-12 de junio de 2009).

**FRANCO**, Lina. *Georges Bataille, le corps fictionnel*. Paris: L’Harmattan, 2004.

**GARCÍA VERGARA**, Marisa. *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

**GROSSMAN**, Evelyne. «L’Écriture insectueuse d’Henri Michaux». En *Altérations, créations dans la langue: les langages dépravés*, editado por Anne Tomiche, 167-79. Clermont Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

———. Anne-Élisabeth **HALPERN** y Pierre **VILAR**. Eds. *Henri Michaux, le corps de la pensée*. Tours: Farrago Éditions Léo Scheer, 2001.

**GAUTHIER**, Christophe. «Documents: de l’usage érudit à l’image muette». En *L’histoire-bataille. L’écriture de l’histoire dans l’œuvre de Georges Bataille*, 55-69. Paris: École des chartes, 2006. Actas de la conferencia *L’histoire-bataille* celebrada en Paris, École nationale des chartes (7 de diciembre de 2002).

**HALSBERGHE**, Christophe. «Qui la tête, qui le corps: l’affrontement Bataille-Breton». En *L’histoire-bataille. L’écriture de l’histoire dans l’œuvre de Georges Bataille*, 71-82. Paris: École des chartes, 2006. Actas de la conferencia *L’histoire-bataille* celebrada en Paris, École nationale des chartes (7 de diciembre de 2002).

**HOLLIER**, Denis. *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1974.

———. Ed. *Georges Bataille après tout*. Paris: Belin, 1995.

**JONES**, Amelia, ed. *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

**KAPLAN**, Alice. *Looking for The Stranger: Albert Camus and the Life of a Literary Classic*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

**KRAUSS**, Rosalind E. «No More Play». En *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 43-85. Cambridge, Mass; Londres: The MIT Press, 1986.

**KUNDERA**, Milan, y France **BOREL**. *Bacon. Portraits et autoportraits*. Paris: Les Belles Lettres, 1996. Traducido por María Teresa Gallego como *Bacon. Retratos y autorretratos* (Madrid: Editorial Debate, 1996).

**LAURENT**, Jenny. *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

**LEIRIS**, Michel. *Le Grand Jeu de Francis Bacon*. Introducción al catálogo de la exposición celebrada en la Galería Claude Bernard, 1977. «Bacon le hors-la-loi». *Critique* n.º 408 (mayo de 1981). *Francis Bacon ou la brutalité du fait*. Paris: Seuil, 1995. *Francis Bacon, face et profil*. Paris: Albin Michel, 2004.

**LORENZETTI**, M. Loredano y Maurizio **ZAINI**, eds. *Estetica ed esistenza. Deleuze, Deridda, Foucault, Weil*. Milano: Franco Angeli, 2001.

**MAULPOIX**, Jean-Michel y Florence **LUSSY**. *Henri Michaux : Peindre, composer, écrire*. Paris: Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 1999. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en la Galería Mazarine.

**MARTIN**, Jean-Pierre. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2003.

**MAUSS**, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950. Traducido por Franco Zannino como *Teoria generale della magia* (Torino: Einaudi, 1965).

**MERLEAU-PONTY**. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard. Traducido por Anna Sordini como *L'occhio e lo spirito* (Milano: SE, 1989).

**MICHAUX**, Henri. *Escritos sobre pintura*. Editado y traducido por Chantal Maillard. Madrid: Vaso roto 2018.

**MONOD**, Jean-Claude. «*L'art avant l'histoire, ou comment Bataille célèbre Lascaux*». En *L'histoire-bataille. L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, 107-121. Paris: École des chartes, 2006. Actas de la conferencia *L'histoire-bataille* celebrada en Paris, École nationale des chartes (7 de diciembre de 2002).

**NOORBERGEN**, Christian. «Michaux ou la métamorphose innombrable». En *Henri Michaux est-il seul?*, 94-95. Cerisy-la-Salle: Cahiers Bleus, 1999. Actas de la conferencia *Henri Michaux est-il seul?*, celebrada en Cerisy-la-Salle (30 de junio-7 de julio de 1999).

**OTTINGER**, Didier. *Bacon en toutes lettres*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en el Centre Pompidou.

**PACQUEMENT**, Alfred. *Henri Michaux: peintures*. Paris: Gallimard, 1993.

**PARISH**, Nina. *Henri Michaux: Experimentation with Signs*. Rodopi. Faux Titre 302. Ámsterdam-New York, 2007.

**PASI**, Carlo. *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

**PEFANIS**, Julian. *Heterology and the postmodern: Bataille, Baudrillard, and Lyotard*. Durham-Londres: Duke University Press, 1991.

**PEPPIATT**, Michael. *Francis Bacon. Anatomy of an Enigma*. London: Constable & Robinson Ltd, 1996.

**PERNIOLA**, Mario. *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*. Verona: ombre corte edizioni, 1998.

**PONTI**, Maria Barbara. *Georges Bataille e l'estetica del male*. Palermo: Centro Internazionale Studi d'Estetica, 1999.

**RAINER**, Rumold. *Archaeologies of Modernity: Avant-Garde Bildung*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2015.

**RIEDMATTEN**, Henri de. «Francis Bacon. Autoritratti dé-facés». En *L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, editado por Maria Giuseppina Di Monte, Michele Di Monte e Henri de Riedmatten, 79-105. (Roma: Carocci editore, 2014).

**RIOUT**, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Éditions Gallimard, 2000. Traducido por Sergio Arecco como *L'arte del ventesimo secolo* (Torino: Einaudi, 2002).

**RODARI**, Florian, Claire **STOULLING**, Jean-Jaques **LEBEL** y Nicolas **CENDO**. *Henri Michaux: obras escogidas 1927-1984*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en el IVAM Centre Julio González.

**ROELENS**, Nathalie. «Henri Michaux à visage découvert». En *Henri Michaux est-il seul?*, 96-108. Cerisy-la-Salle: Cahiers Bleus, 1999. Actas de la conferencia *Henri Michaux est-il seul?*, celebrada en Cerisy-la-Salle (30 de junio-7 de julio de 1999).

**SARTINI**, Andrea. *Figure della differenza*. Milano: Bruno Mondadori, 2005.

**STEINMETZ**, Jean-Luc. «Le démon d'Henri Michaux». En *Les Ailleurs d'Henri Michaux*, 187-97. Namur: Sources, 1996. Actas de la conferencia *Les Ailleurs d'Henri Michaux*, celebrada en Namur (20-22 de octubre de 1995).

**STRONGE**, Will, ed. *Georges Bataille and Contemporary Thought*. Londres-New York: Bloomsbury Publishing, 2017.

**SYLVESTER**, David. *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1975. *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*. London: Thames & Hudson, 1980. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1987. Traducido por Michel Leiris, Michael Peppiatt, Françoise Gaillard y Pamela Sylvester como *Entretiens avec Francis Bacon* (Ginebra: Skira, 1996).

———. *Francis Bacon: The Human Body*. Londres: Hayward Gallery en asociación con University of California Press, 1998. Publicado coetáneamente a la exposición del mismo título, celebrada en la Hayward Gallery.

**SURYA**, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: tel. Gallimard, 1992.

———. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1992.

**TEIXEIRA**, Vincent. *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*. Paris: L'Harmattan, 1997.

**TAPIÉ**, Michel. *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et Fils, 1952. Traducido por Renato Barilli como *Un'arte altra*. En *L'Informale. Antologia di poetica 1943-1961*, editado por Enrico Crispolti, 151-168. (Roma: De Luca Editori d'Arte, 2017).

———. *Esthétique en devenir*. Barcelona: Dau al Set, 1956. Traducido por Luigi Gozzi y Lea Gozzi Oppenheim como *Estetica in divenire*. En *L'informale. Antologia di poetica 1943-1961*, editado por Enrico Crispolti, 232-242. (Roma: De Luca Editori d'Arte, 2017).

**VOLLAIRE**, Christiane. «L'indéfinition des formes». En *Henri Michaux est-il seul?*, 119-128. Cerisy-la-Salle: Cahiers Bleus, 1999. Actas de la conferencia *Henri Michaux est-il seul?*, celebrada en Cerisy-la-Salle (30 de junio-7 de julio de 1999).

## Artículos de revistas y periódicos:

**ABADI**, Florencia. «Henri Michaux: animalidad y conciencia». *Aisthesis*, n.º 50 (diciembre de 2011): 92-109. doi: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812011000200005>.

**ADAMOWICZ**, Elza. «Henri Michaux peintre: faire corps». *La Chouette* 30 (1999): 9-20.

**ADAMSON**, Natalie, y Steven Harris. «Material Imagination: Art in Europe, 1946–72». *Art History* 39, n.º 4 (1 de septiembre de 2016): 640-53. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12265>.

**ARNOULD-BLOOMFIELD**, Elisabeth. «De “ L'Aspect ” au Sacrifice : L'Animal dans les Premiers Textes de Georges Bataille». *Contemporary French & Francophone Studies* 16, n.º 4 (septiembre de 2012): 497-505. doi: <https://doi.org/10.1080/17409292.2012.711637>.

**ARYA**, Rina. «Remaking the Body: The Cultural Dimensions of Francis Bacon». *Journal for Cultural Research* 13, n.º 2 (avril de 2009): 143-58. doi: <https://doi.org/10.1080/14797580902829752>.

———. «The Animal Surfaces: The Gaping Mouth in Francis Bacon's Work». *Visual Anthropology* 30, n.º 4 (8 de agosto de 2017): 328-43. doi: <https://doi.org/10.1080/08949468.2017.1333363>.

———. «Bouche bée». *Rue Descartes* 38, n.º 4 (2002): 71. doi: <https://doi.org/10.3917/rdes.038.0071>.

**BIDAULT**, Coline. «La présentation des objets africains dans DOCUMENTS (1929/1930), magazine illustré». *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n.º 3 (1 de octobre de 2013). doi: <https://doi.org/10.4000/cel.500>.

**BRÉE**, Germaine. «The Break-up of Traditional Genres: Bataille, Leiris, Michaux». *The Bucknell Review* 21, n.º 2 (1973): 3-13. <https://search.proquest.com/docview/1290013772?accountid=14501>.

**BRUNS**, Gerald L. «Becoming-Animal (Some Simple Ways)». *New Literary History* 38, n.º 4 (2007): 703-20. doi: <https://doi.org/10.1353/nlh.2008.0003>.

**BUSH**, Stephen S. «The ethics of ecstasy: Georges Bataille and Amy Hollywood on Mysticism, Morality, and Violence: Ethics of Ecstasy». *Journal of Religious Ethics* 39, n.º 2 (junio de 2011): 299-320. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9795.2011.00478.x>.

**CARDINAL**, Roger. «The sage of disintegration». *The Times Literary Supplement*, (26 de marzo de 1999), 18.

**CHABBERT**, Marie. «'What Forced Men to Kill Their Own Kind in Religious Ceremonies'? Anthropology and Metaphysics of Sacrifice in the Work of Georges Bataille and René Girard». *Tropos* 3, n.º 1 (2015): 58-66. doi: <https://doi.org/10.14324/111.2057-2212.053>.

**CLAIR**, Jean. «Visages des dieux: visages de l'homme à propos des Crucifixions de Francis Bacon». *Artstudio*, n.º 17 (1990): 22-37.

**DIAS**, Nélia. «Vers l'archivage des objets: la naissance du Musée d'ethnographie du

Trocadéro». *Bulletin d'information de l'Association des Bibliothécaires Français*, n.º 138 (Primer trimestre de 1988): 28-31.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. «Le bref été de la dépense». *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.º 120 (2012): 13-43.

**FARRELL KRELL**, David. «Foreign bodies in a strange places. A Note on Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille, and Architecture». *Philosophy Today* 35, n.º 1 (Spring de 1991), 43-50.

**FÉDIDA**, Pierre. «Le souffle indistinct de l'image». *Part de l'œil (Dossier : Arts plastiques et psychanalyse II)*, n.º 9 (1993): 29-52

**FEYEL**, Juliette. «La résurgence du sacré : Georges Bataille et *Documents* (1929-1930)». *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, (3 de diciembre de 2010). [http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm\\_id=18](http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=18).

**FERNÁNDEZ CASTILLO**, José Luis. «Georges Bataille et Henri Michaux: vers une phénoménologie de l'extase». *Australian Journal of French Studies* 53, n.º 1-2 (enero de 2016): 123-35. doi: <https://doi.org/10.3828/ajfs.2016.10>.

**FOSTER**, Hal. «Obscene, Abject, Traumatic». *October* 78, (1996): 106-124. doi: <https://doi.org/10.2307/778908>.

**GALLETTI**, Marina, y Roy **BOYNE**. «Heterology or 'The Science of the Excluded Part': An Introduction». *Theory, Culture & Society* 35, n.º 4-5 (septiembre de 2018): 3-27. doi: <https://doi.org/10.1177/0263276418790358>.

**GRINDON**, Gavin. «Alchemist of the Revolution: The Affective Materialism of Georges Bataille». *Third Text* 24, n.º 3 (mayo de 2010): 305-17. doi: <https://doi.org/10.1080/09528821003799445>.

**HENRICHS**, Laurent. «Georges Bataille au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale». *Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires français* (primer trimestre de 1998): 32-36. [http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/index-des-revues?id\\_article=45961](http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/index-des-revues?id_article=45961).

**HOLLIER**, Denis. «La nuit américaine». *Poétique*, n.º 22 (1975): 227-43.

———. y Hilari **ALLRED**. «The Dualist Materialism of Georges Bataille». *Yale French Studies*, n.º 78 (1990): 124-39. doi: <https://doi.org/10.2307/2930119>.

**HUBERT**, Henri, y Marcel **MAUSS**. «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice». *Année sociologique* 2 (1899): 29-138.

**HUGH M.**, Davies Hugh. «Bacon's "Black" Triptychs». *Art in America* 2, n.º 63 (1975).

**JACOBI**, Carol. «Cat's Cradle – Francis Bacon and the Art of 'Isabel Rawsthorne'». *Visual Culture in Britain* 10, n.º 3 (2009): 293-315. doi: <https://doi.org/10.1080/14714780903265945>.

**JONES**, Peter. «Bacon and Bataille». *Art Criticism* 11, n.º 1 (1996): 27-54.

**KENNEDY**, Kevin. «Heterology as Aesthetics: Bataille, Sovereign Art and the Affirmation of Impossibility». *Theory, Culture & Society* 35, n.º 4-5 (septiembre de 2018): 115-34. doi: <https://doi.org/10.1177/0263276416644506>.

**KRAUSS**, Rosalind. «Corpus Delicti». *October* 33 (1985): 31-72. <https://www.jstor.org/stable/778393>.

**KUSPIT**, Donald. «The Authority of Flesh». *Artforum* 13, n.º 10 (verano de 1975): 50-59.

**LECHTE**, John. «Humans and Animals: Way of Life as Transcendence». *Philosophy Today* 61, n.º 3 (2017): 655-78. doi: <https://doi.org/10.5840/philtoday2017102176>.

**LEE**, Andrew R. «Vulgar Pictures: Bacon, de Kooning, and the Figure under Abstraction». *Art History* 35, n.º 2 (abril de 2012): 372-93. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2011.00891.x>.

**LEIRIS**, Michel. «The Art of Francis Bacon». *Times Literary Supplement*, 1977: 309.

**LOUETTE**, Jean-François. «Infermitas de l'univers et figures humaines. Bataille entre Queneau et Leiris». *Littérature* 152, n.º 4 (2008): 119. doi: <https://doi.org/10.3917/litt.152.0119>.

**MARRONI**, Aldo. «Strategie estetiche e corporali dell'eros». *Ágalma*, n.º 30 (octubre de 2015): 19-31.

**MATHIEU**, Jean-Claude. «Portrait des Meidosems». *Littérature* 115, n.º 3 (1999): 14-456



30. doi: <https://doi.org/10.3406/litt.1999.1632>.

**MILLETT**, Nick. «The Fugitive Body: Bacon's Fistula». *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, (1 de enero de 1993), 40-51. [https://www.researchgate.net/publication/303233600\\_The\\_Fugitive\\_Body\\_Bacon%27s\\_Fistula](https://www.researchgate.net/publication/303233600_The_Fugitive_Body_Bacon%27s_Fistula).

**NOYS**, Benjamin. «Georges Bataille's base materialism». *Cultural Values* 2, n.º 4 (1998): 499-517. doi: <https://doi.org/10.1080/14797589809359312>.

**PARISH**, Nina. «Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n.º 29 (1 de mayo de 2006): 44-52. doi: <https://doi.org/10.4000/textyles.409>.

———. «Mediating the Creative Act via Word and Image : The Case of Henri Michaux, a Double Artist». *Letteratura & Arte*, n.º 6 (2008): 125-133.

**PERROT**, Mathieu. «Capitales des marges : Henri Michaux, Michel Leiris, Aimé Césaire ou le sacre des à-côtés». *Chimères* 33 (2016): 51-66. <https://journals.ku.edu/chimeres/article/view/6487/5943>.

**PERNIOLA**, Mario. «Becoming Deleuzian?». *Deleuze and Guattari Studies* 13, n.º 4 (2019): 482-94. doi: <https://doi.org/10.3366/dlgs.2019.0374>.

**PORROMETO**, Gabriele. «Le Corps en voyage : vers l'abîme de Michaux». *Nouvelle Fribourg*, n.º 1 (Junio de 2015): 1-23. <http://www.nouvellefribourg.com/archives/le-corps-en-voyage-vers-labime-de-michaux/>.

**REYNIER**, Gérard. «L'Homme déformé chez Bacon». *Champ psy*, n.º 59 (30 de septiembre de 2011): 143-74. doi: <https://doi.org/10.3917/cpsy.059.0143>.

**ROELEN**, Nathalie. «Écrire le visage: Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet». *Word & Image* 15, n.º 4 (octubre de 1999): 309-22. doi: <https://doi.org/10.1080/02666286.1999.10443995>.

**ROGER**, Jérôme. «La traversée des formes». *Le Magazine littéraire (Henri Michaux : Écrire et peindre)*, n.º 364 (1998): 48-50.

**SHANE**, Robert R. «From formalism to informe and back again : Rosalind Krauss use of

Bataille». *Art criticism* 17, n.º 2 (2002): 70-88.

**SIEBURTH**, Richard. «Technician of the sacred: The internal and external voyages of Henri Michaux». *The Times Literary Supplement*, (8 de febrero de 2002): 4-6.

**STROTHER**, Z. S. «À la recherche de l'Afrique dans Negerplastik de Carl Einstein». *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n.º 14 (30 de noviembre de 2011): 30-55. doi: <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2130>.

**TRAYLOR**, Anthony. «Violence Has Its Reasons: Girard and Bataille». *Contagion: Journal of Violence, Mimesis & Culture* 21, (2014): 131-56.

**YATES**, Wilson. «The Real Presence of Evil: Francis Bacon's Three Studies for Figures at the Base». *Arts* 8, n.º 3 (1996): 20-26.

### **Páginas web consultadas:**

**BACON** Francis. Accedido 22 de abril de 2019: <https://www.francis-bacon.com>

**MICHAUX** Henri. Accedido 5 de junio de 2019: <http://www.henrimichaux.org>